ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРЕМИЯ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА



Сергей Бочаров



Сергей Бочаров

ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ



Русский Общественный Фонд



ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРЕМИЯ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

2007 года

решением Жюри
от 5 февраля 2007
присуждена

СЕРГЕЮ ГЕОРГИЕВИЧУ БОЧАРОВУ

**за филологическое совершенство и артистизм
в исследовании путей русской литературы;
за отстаивание в научной прозе понимания слова
как ключевой человеческой ценности**



ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ

Филологические этюды

Издательство «Русскiй Мiръ»
ИПЦ «Жизнь и мысль»
Москва 2014

УДК 82.09(081)
ББК 83.3(0)я44
Б86

*Серия «Литературная премия
Александра Солженицына»
основана в 2004 году*

Издано при финансовой поддержке Федерального
агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012—2018 годы)»

Художник серии
В. В. Покатов

ISBN 978-5-8455-0183-7

Наш классический век

СЛУЧАЙ ИЛИ СКАЗКА?

— Случай! — сказал один из гостей.
— Сказка! — заметил Германн.



сли рассказ Томского — это завязка интриги «Пиковой дамы», то эти две реакции на него как две оценки анекдота — это завязка её философской интриги[1]. Обо всём, что случится дальше, кончая чудесным выигрышем и непостижимой ошибкой героя, можно сказать — «случай» или «сказка». Но в устах говорящих эти слова означают не то, что они означают в пушкинском тексте. Случай — это просто случай, слепой хаотический случай, сказка — это выдумка, небылица. Реплики отрицают друг друга и отрицают чудо. У Пушкина случай не слеп и сказка не выдумка. У Пушкина обе силы действуют в тайном единстве и подтверждают чудо. Чудо как тайнодействие, решающее судьбу героев, как они сами её для себя неведомо *выбрали* — как Германн неведомо для себя в роковое мгновение выбрал пиковую даму вместо туза — «обдёрнулся».

У Пушкина как в поэтических, так и в теоретических текстах развита целая философия случая как остроумной жизненной силы. *Случай — бог-изобретатель* — бог наподобие малых античных божеств. «Случай на службе рока»[2] — кажется, это формула действия «Пиковой дамы». Но у Пушкина есть, мы помним, иное определение случая. Случай — «мощное, мгновенное орудие Провидения». Это определение отчеканено как один из пунктов пушкинской философии истории. Входит ли также это определение в формулу действия «Пиковой дамы» — возможно, в тайном противодействии действующему через карточный механизм случаю на службе рока? Античный Рок и христианское Провидение — различимы ли обе силы в действии роковой, как

[1] Третья, самая простая версия («Может статься, порошковые карты? — подхватил третий»), отклонённая тут же Томским, в интриге не участвует.

[2] *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 41.

большею частью считается, повести? Возможно, здесь основной вопрос её понимания.

«Маленькую философию истории»[1] находят и в светской повести Пушкина. И не такую уж маленькую: дважды имя Наполеона в столь лаконичном тексте — это недаром. Провидение — категория исторической мысли Пушкина; Провидение действует у него в истории, как и в частной жизни обыкновенных людей; в ней те же законы, что и в большой истории; и они же, кстати, действуют в работе поэта, в *воображении* художника. Рок, судьба и Провидение для Пушкина — не одно и то же[2], как и случай на службе рока и случай как мгновенное орудие Провидения: он уже не такой слепой — не только остроумная, но умная сила.

Есть статья Ю. М. Лотмана, в которой он тему карточной игры в «Пиковой даме» связал с философией истории Пушкина. Лотман цитирует из «Маскарада» Лермонтова: *Что ни толкуй Вольтер или Декарт — / Мир для меня — колода карт, / Жизнь — банк; рок мечет, я играю, / И правила игры я к людям применяю*[3]. Вольтер или Декарт — это рациональное объяснение мира. Оно уже не работает для объяснения новой картины истории, начиная с французской революции; Пушкин в ряде стихотворений описывал европейский процесс как большую «таинственную игру»: *Игралища таинственной игры, / Металися смущённые на-*

---

[1] *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 133 (автор ссылается на ст. *C. Emerson.* «The Queen of Spades» and the Open End // Pushkin Today. Bloomington, 1993).

[2] Свидетельством тому может быть судьба одного стиха в «Медном всаднике». Драматический кульминационный стих *Насмешка Неба над землёй?*, представляя текст на царскую цензуру, Пушкин исправил на — *Насмешка Рока над землёй?* Причина автоцензуры понятна. Рискованное в этом контексте фундаментального сомнения христианское «Небо» заменяется гладким общелитературным античным «Роком». Автоцензурная редакция воспроизводилась во всех посмертных пушкинских изданиях вплоть до 1935 г., когда «насмешка Неба» была восстановлена С. М. Бонди по первому (болдинскому) беловому автографу. «Пиковая дама» возникает одновременно, очевидно, в том же философском различении этих двух сил.

[3] *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. II. С. 391. — Первым вспомнил эти строки по случаю «Пиковой дамы» В. В. Виноградов в статье 1934 г. «Стиль “Пиковой дамы”» (см.: *В. В. Виноградов.* Избранные труды. О языке художественной литературы. М., 1980. С. 199).

роды... А Наполеона — фантастическим игроком на этом поле. С Наполеоном встаёт вопрос о возможностях, прежде неслыханных, воли одного человека по своему произволу подчинять себе жизнь и историю[1] — но также и о пределах, какие ставят этой железной воле жизнь и история.

Молодые люди, сказано в повести, предпочитали «соблазны фараона обольщениям волокитства». Есть слово Белинского, сказанное примерно тогда же (несколько позже) о том, что бывают идеи времени и формы времени. Фараон в литературе тех лет предстаёт как игра времени. Модель жизни как авантюрного предприятия, в котором я играю с неизвестностью и в максимальной мере во власти случая — того, случайного случая. *Рок мечет, я играю.* Играю с Роком, но *играю*, т.е. ставлю на самого себя как на личность против безличного механизма игры. Заявляю Року свое «презренье», по стихотворной формуле Пушкина, родившейся в рискованной ситуации, когда *Рок завистливый* угрожал ему бедою во время следствия по делу о «Гавриилиаде». Как всегда в отношениях лирики с биографией, и здесь лирическая сила превышает биографическую причину.

Сохраню ль к судьбе презренье,
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Мои человеческие силы *навстречу* силе судьбы. В ситуации фараона их возможности предельно ограничены, но концентрация человеческой силы в этом предельном её испытании тем повышается. Всё же известная тактика, означаемая всеми этими специальными игроцкими терминами, так для нас звучащими экзотически[2], — всё же известная тактика в руках игрока.

Непреклонность и терпенье — это личная ставка и Германна. «Непреклонность желаний» — сказано тем же словом о нём, что и Пушкиным о себе. А терпение, с которым он «целые ночи просиживал за карточными столами», выжидая рокового шанса, равняется нетерпению, с каким затем он рвётся вынудить этот

[1] О. Мандельштам в статье 1922 г. «Конец романа» связал европейский роман, его судьбу и его расцвет в XIX в., с «наполеоновским половодьем личности в истории» (*Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 203).

[2] См. о них в упомянутой ст. В. В. Виноградова. С. 180–182.

шанс. Германн тоже фантастический игрок, как Наполеон на поле большой истории. Наполеона Пушкин назвал *нетерпеливым героем* — таков и Германн. Но Германн — шулер: он имитирует риск и борьбу с Роком, а на самом деле играет наверняка. В то время как в фараоне понтёр действует в условиях максимального дефицита информации, Германн имеет всю полноту информации. В конечном счете парадоксальным образом это именно и приводит его к катастрофе. Отчего-то в прошедшем веке графиня с помощью Сен-Жермена и Чаплицкий с помощью графини могли успешно играть наверняка, а новому герою нового века, новому Сен-Жермену (потому что, как не раз уже было замечено, Сен-Жермен и Германн — тёзки или однофамильцы, у них одно имя-фамилия, Сен-Жермен — это святой Герман) — почему-то заказано. Почему — на это ответ вся повесть.

Впрочем, что значит — Германн играет наверняка? Откуда нам это известно? Из целиком и насквозь «миражной интриги» повести (такое определение, отнесённое Ю. В. Манном к «Ревизору» Гоголя[1], совершенно ложится на «Пиковую даму» за два года до «Ревизора»). « — *Случай! — Сказка*!» — в этом по-пушкински молниеносном обмене репликами — как ударами шпаги — Германн отверг случай и его исключил, и хотя в этой реплике «сказка» им отвергнута тоже, двойственная натура его — «непреклонность желаний и беспорядок необузданного воображения» — повела его по пути сказки. *Воображение* Германна как противоречиво его отличающая доминанта-характеристика постоянно упоминается; он — поэт, создатель фабулы. Воображение его зажигается от рассказа Томского и реализует сказку, строит целую фабулу из собственного материала, из анекдота, *из ничего*. В свою очередь сам рассказ Томского внутри себя стоит на чужих рассказах и слухах; нить повествования ткётся «цепью чудесных рассказчиков» от Сен-Жермена и Казановы к Томскому и Пушкину[2]. Достоверность истории в её истоках, но и во многом в дальнейшем течении, непроверяема; проблема *Dichtung und Wahrheit* нерешаема. Одно слово графини при роковом свидании отменяет и снимает всю миражную интригу: « — Это была шутка... клянусь вам! это была шутка!» *Случай — сказка — шутка*. Третье звено оценки истории, которое

[1] *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 157.
[2] *Шмид В.* Проза как поэзия. С. 137–144.

тоже должно быть учтено. В стилизованной колоритной речи старой графини это единственная столь чистая реплика[1], и она звучит убедительно — в такую минуту. Самое явление белого призрака может быть истолковано как сновидение Германна. «Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату». Припомним другое из Пушкина: «На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили». Сон гробовщика открывается необъявленный, как продолжающаяся действительность, в которой к нему являются православные мертвецы. Верхняя граница сна не отмечена и только нижняя граница объявлена уже задним числом. В Германновом видении нет и нижней границы, но и в целом в «Пиковой даме» границы воображения Германна и прозаической действительности проведены иначе, если не сказать, что в этой сцене они не проведены вовсе. Как говорил Достоевский в известном письме о «Пиковой даме», *вы не знаете, как решить*[2]. Вы не знаете, как решить и с чудесным выигрышем трёх карт: если это была шутка, то чудесный выигрыш — чистый случай, почти невероятный, но все же возможный теоретически. Тройка, семёрка, туз могли ведь явиться из головы героя, поскольку были уже заложены в его просмакованном критиками размышлении о том, что «утроиТ УСемерит мой капитал», в котором Сергей Давыдов высмотрел и анаграмматически запрятанного туза[3].

Но — вы не знаете, как решить: случай или сказка? Твёрдый фабульный факт есть один: Германн против Чекалинского играл, как он верил, наверняка, знал последнюю карту и взял другую, обдёрнулся. Происхождение, внутренний механизм его ошибки и составляет главное в повести, её философский и нравственный смысл. А именно: метафора «жизнь — банк», я играю с миром — в истории Германна реализуется в точности. Он играет не только с Чекалинским как Роком, он играет с миром, в котором — оставшиеся за его спиной старуха-графиня и Лизавета Ивановна, жизнь и смерть, любовь и законы «нравственной природы», о которой сказано в заглавной фразе последней главы:

---

[1] Здесь «с неё спадает чешуя бытовой речи барыни XVIII века» (*Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 592).

[2] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 30. Кн. 1. Л., 1988. С. 192. Далее в ссылках на это изд. в настоящей книге: *Достоевский*, том и страница.

[3] *Давыдов С.* Туз в «Пиковой даме» // Новое литературное обозрение, № 37 (1999). С. 113.

«Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семёрка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мёртвой старухи».

В этом месте можно видеть ключ ко всей повести. Её исследователи бывают увлечены нумерологией и цифирью, извлекая из текста запрятанные в нём, как в загадочной картинке, тройку, семёрку и особенно сложно упрятанного туза. Эти числа открыто играют на верхнем уровне фабулы как провокация для читателя, однако есть «в семантическом фараоне текста»[1] иная пара чисел, глубже соотносящаяся с нравственной осью действия. Это *двойка* и *единица*.

В семантическом фараоне текста — это сказано точно. Смысловые линии действия и, соответственно, философское устройство текста воспроизводят модель роковой игры. Отсюда игра-борьба значений двойки и единицы, соотношение их соответствует ситуации фараона: я — действующая единица — в ситуации выбора из двух значений, двух карт, ложащихся налево и направо. Но такова модель и всякого жизненного выбора, перед каким всегда стоит человек. Это структура жизни в аспекте азартной игры, какой всегда присутствует в жизни, но глубже — структура жизни как нравственного события. «*Случай! — Сказка!*» — это как две карты легли налево и направо. Первая смысловая развилка, первый такой семантический фараон в действии и в тексте повести — два контрастных решения, определяющие диапазон понимания (на более глубоком, чем реакции персонажей, уровне авторской реальности их контраст снимается). Первое раздвоение значений, какое затем воспроизводится во всех звеньях действия: двойственная натура Германна, русского немца, и двойственная мотивировка его поведения — прозаический немецкий расчёт, низкая жажда приобретения и «огненное воображение», страсть игрока (двойственная мотивировка, оспаривающая упрощённое решение света: « — Германн немец: он расчётлив, *вот и всё*! — заметил Томский»); это левая и правая дверь за ширмами, между которыми он выбирает в доме графини — между старухой и воспитанницей, тайной обогащения и любовью.

Наконец, это сдвоенная реально-воображаемая, прозаически-фантастическая интрига, относительно разных звеньев которой и её в целом мы не знаем, как решить, по Достоевскому. На глубине же всё это сводится к поединку Германна с самою

[1] *Шмид В.* Проза как поэзия. С. 115.

жизнью, в которой он преследует *одну* цель, и все его действия имеют однолинейное устремление («Все мысли его слились в одну — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила») — но жизнь перед ним иронически и коварно двоится, его интрига двоится, и это раздвоение интриги несёт с собой поражение Германна. ***Неподвижная идея против подвижной жизни.***

На этот путь раздвоения интриги встал он сам, когда увидел в окне черноволосую головку. «Эта минута решила его участь». Любовная интрига и стала путём раздвоения (а если вспомнить оперу, то главным пунктом её уклонения от источника — повести Пушкина). Германн пишет любовные письма, «вдохновенный страстию», но под этим общим именем «страсть» смешиваются достижение тайны обогащения, социальная страсть и роман с воспитанницей графини. В отношениях Германна с Лизаветой Ивановной работают традиционные эмоциональные слова-шаблоны: оба всё время «трепещут», «терзаются» и т. п. Эти слова создают впечатление общности чувств, но они покрывают чувства, направленные в разные стороны. Это разъединение внутри эмоционального общего стиля нарастает и, наконец, открывается в ночной сцене свидания. «Лизавета Ивановна испугалась... и села в карету *с трепетом неизъяснимым*... и следовал *с лихорадочным трепетом* за различными оборотами игры... Германн *затрепетал*... Германн *трепетал, как тигр*, ожидая назначенного времени... *и с трепетом вошла к себе*, надеясь найти там Германна и желая не найти его... Вдруг дверь отворилась, и Германн вошёл. *Она затрепетала*... Лизавета Ивановна выслушала его *с ужасом*... Германн смотрел на неё молча: сердце его *также терзалось*... Одно его *ужасало*: невозвратная потеря тайны...»[1]

В послепушкинской прозе эта поэтика эмоциональных слов, общих терминов чувства будет подвергнута аналитическому расщеплению и разрушению: уже в романе Лермонтова, а наиболее последовательно у Толстого, который будет исходить из безусловного недоверия к подобным словам и противопоставит им дифференциальный, дробный метод «подробностей чувства». В «Пиковой даме» эти слова скрепляют единое действие и создают неразъятую анализом тайну события. Общезначимые «страсть», «трепет» и «ужас» обозначают противоположно направленные чувства героев интриги. Они оказываются словами-масками для

---

[1] Здесь и далее в настоящей книге курсивы в цитатах принадлежат автору книги; слова и фрагменты текста, выделенные цитируемыми авторами, передаются разрядкой.

разного наполнения «трепета» его и её. Таковы они не только для девушки, обманывающейся насчет характера страсти своего героя, но и для него самого, не замечающего двойственного направления, которое приняла его интрига и самая «страсть». Но в «Пиковой даме» важно, что эти разные направления чувств, желаний, стремлений соединяются в общности стиля и выражения, внутри которой уже развивается скрытое от героев и несущее крах их чувствам, стремлениям и надеждам раздвоение этих пластических образов чувства и единой интриги[1].

Отступление. «Le Rouge et le Noir»

События «Красного и чёрного» Стендаль демонстративно датировал 1830 годом, в конце которого роман вышел в свет. Роман предстал, таким образом, как синхронный, как бы мгновенный образ события, «незавершённая современность» (так будет М. М. Бахтин определять предмет романа как жанра). Торжествующая современность в лице романа завладевала искусством слова — сквозь Пушкина этот общеевропейский процесс проходил тоже. «Онегин» возник как роман в стихах, но «Пиковую даму» мы романом не называем. Между тем материал и пафос фантастической светской повести — близкая современность; из завершённого пушкинского это, кажется, единственный столь синхронно современный сюжет — «незавершённая современность». «В “Пиковой даме” скрыт крайне сжатый роман <...> Внутренняя форма “Пиковой дамы” в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлён»[2]. Личная история Германна закрыта 17-м нумером Обуховской больницы, литературная история образа открыта в сторону будущего, когда его назовёт (в «Подростке») «колоссальным лицом» Достоевский; так вы-

---

[1] Как передать эту черту поэтики «Пиковой дамы» в переводе? В знаменитом французском переводе Проспера Мериме это единство эмоциональной терминологии не сохранено и тем самым нечто важное в пластике текста нарушено. В выписанных выше примерах словам «трепетать» и «трепет» соответствуют у Мериме четыре различных эквивалента: «trembler», «anxieté», «tressaillir», «frémir» (Mérimée — Пушкин. М., 1987. С. 304, 305, 309, 312, 315). Но и в другом известном переводе тоже четыре эквивалента, наполовину те же, наполовину другие: «trouble», «angoisse», «tressaillir», «frémir» (A.Pouchkine. La dame de pique. Traduction de J.Schiffrine, B. de Schloezer et A.Gide. Avant-propos André Gide. Paris, 1923. P. 39, 40, 41, 52, 63, 67.

[2] *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. М., 1968. С. 144.

растет он в значении для будущего художника. Но современная открытая история стоит в романе-повести на плечах уходящей истории прошлого века и отживающих поколений и является в эстетическом сопоставлении с ней — и эстетически проигрывает в этом сопоставлении. То же соотношение времён и подобный же эстетический результат — в романе Стендаля на фоне героических времён революции и наполеоновских лет — для героя — и на фоне мечтательно-романтического XV века — для аристократической его подруги в Париже.

Пушкин в мае 1831-го «умолял» Е. М. Хитрово быстрее прислать ему второй том «de rouge et noir», которым он восхищён («J'en suis enchanté») (XIV, 166)[1]. Столь же мгновенное, синхронное впечатление, сколь мгновенно незавершённая современность перешла у Стендаля в роман. О возможном отражении мотивов «Красного и чёрного» в «Пиковой даме» можно только гадать — и пушкинисты гадают, в том числе о связи символов азартной игры в обоих названиях. Связь очевидная, оба названия говорят о большой игре, в которую два героя вступили в своей современности и со своей современностью. Но стендалевское заглавие символически отрешено от сюжета романа, в котором никакой рулетки и никакой азартной игры нет в сюжете даже метафорически. Современность Стендаля и самая игра-борьба его героя гораздо более прямо и обнажённо социальная, и рулеточные символы соответственно расшифровываются толкователями достаточно условно, как цвета героической истории прошлого и клерикальной реакции в современности. Пушкинское заглавие прямо связано с механизмом игры и через него ведёт к философскому средоточию действия. Игра-борьба Жюльена Сореля — с обществом, у Германна — с самою жизнью. Пушкинский сюжет — несравнимо более исторически скромный, камерный («маленькая философия истории»), и экзистенциально более углублённый. «Стендаль в “Rouge et Noir” рассказал одну из этих подражательных вихревых биографий» — это сказано в упоминавшейся уже статье Мандельштама о наполеоновской биографии как образце в истории европейского романа[2]. Так ярко сказано о романе Стендаля, не о «Пиковой даме», но неожиданно вихревой в границах пушкинского сюжета окажется и мгновенная литературная биография Германна.

---

[1] Единственная книга Стендаля в библиотеке Пушкина: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина. М., 1988. С. 342.

[2] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 202.

Это отступление по ходу нашего размышления о «Пиковой даме» не имеет целью её сопоставление с романом Стендаля. Нас интересует, собственно, только параллелизм любовных историй. Жюльен приступает к роману с Матильдой, «сверкая глазами, как тигр» («avec des regards de tigre»: часть вторая, X). Не перешёл ли этот тигр к петербургскому инженеру, трепещущему, «как тигр», в ожидании свидания с Лизаветой Ивановной? Наверное, нельзя исключить, что автор «Пиковой дамы» иронически вспомнил в этом месте Жюльена Сореля. Главное же — странные сближения в двух любовных сюжетах. Завязка любви к г-же де Реналь для Жюльена — военная операция, завоевание женщины из враждебного мира. Героический социальный долг требует от него, чтобы этим вечером «её рука осталась в его руке» (часть первая, IX). И вторая его любовь, парижская, возникает затем по внушению долга. Апофеоз искусственных страстей — его ночное свидание с Матильдой де Ла-Моль, когда оба делают над собой усилие, чтобы быть нежными любовниками. И это даже им удаётся, но им владеет в эту минуту восторг честолюбия, чувство победы. При этом в самом деле в нём искусственно, но бурно разгорается любовь к м-ль де Ла-Моль. Искусственные и живые страсти смешиваются и подменяют друг друга. Эта деформация социальным сюжетом классического любовного — в такой силе, возможно, это открывалось в европейском романе впервые.

Всё же нельзя исключить, что автор «Пиковой дамы» запомнил тигра Жюльена Сореля и издевательски пометил им вихревую тоже по-своему биографию Германна как подражательную тоже. Любовный случай Германна принадлежит современности, и «пошлое» уже лицо его знакомо героям и автору «благодаря новейшим романам»; он и с именем-символом Наполеона соотносится через эти романы — герой Стендаля с ним соотносится напрямую, через родную близкую историю. Любовный случай Германна обнаруживает подобную же стендалевским открытиям чудовищную деформацию чувств, это тоже «современная история». Но случай Германна не укладывается так компактно в современность, не совпадает с ней, как совпадает случай Жюльена Сореля. Случай Германна в сюжете «Пиковой дамы» ведёт куда-то дальше и глубже современности. «Красное и чёрное» — роман аналитический и психологический, не случайно, конечно, совсем лишённый какого-либо элемента

фантастики. «Красное и чёрное» — роман политический. Повторим: это отступление — не сопоставление, генетическое или типологическое, как нынче принято формулировать и различать, а свободная параллель. Внешняя литературная параллель к внутреннему действию «Пиковой дамы». Наши параллели, эту, стендалевскую, и далее с «Вием», мы бы назвали синхронными.

Социальный сюжет романа Стендаля своим последним итогом имеет всё же любовь; герой в тюрьме накануне казни очистился от искусственных страстей, с ним остаются любовь и смерть, чувства его очистились: Жюльен любил г-жу де Реналь и не любил м-ль де Ла-Моль, но оба истинных чувства были искажены доминантой его поведения — социальной борьбой. Человеческие итоги философского сюжета пушкинского романа-повести куда суровее. В её легендарном сюжете призрачные мотивы любовные сопровождают тайну графини, в её современном сюжете любовь становится маской. В мире «Пиковой дамы» уже нет любви.

Ещё раз вспомним письмо Достоевского о «Пиковой даме»: «а между тем, в конце повести, то есть прочтя её, Вы не знаете, как решить...» Как решить о собственно фантастическом (единственном собственно фантастическом в повести) — о видении Германна, о явлении белого призрака? Достоевский допускает два решения — психологическое и мистическое — и заключает, что «Вы не знаете, как решить...» Он выносит по этому случаю общее суждение о «фантастическом в искусстве», которое «имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны п о ч т и поверить ему». *Соприкасаться* — то же слово вторично является в кратком эпистолярном тексте: «... Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна...» (решение психологическое) «... или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов?»

Письмо от 15 июня 1880 года, через неделю после пушкинской речи, в которой он прошёл мимо «Пиковой дамы» (так что можно это письмо рассматривать как дополнение к пушкинской речи). Но главное — только что созданы «Братья Карамазовы», где это слово — *соприкосновение* — работает как одно из глубоких слов Достоевского: всё земное «живёт и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным»

(из поучений Зосимы); «Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною...» (гл. «Кана Галилейская»)[1].

То же столь значительное слово в письме о «Пиковой даме», очевидно, говорит о том, насколько всерьёз Достоевский принял её фантастический эпизод. Фантастическое событие *соприкасается* с реальным ходом действия, Германн *соприкоснулся* с миром духов: пушкинская фантастика принимается как мистическая реальность. Да, Германн пил перед этим более обыкновенного, и вино «горячило его воображение» — но его воображение разгорячилось до этого. Два решения Достоевского, психологическое и мистическое, тоже соприкасаются, как они соприкасаются в действии повести. Да, вы не знаете, как решить, но оба решения принимают фантастическую реальность события. Повествователь-автор при этом молчит, словно сам не знает, и не даёт единственного решения.

Повествователь ведёт себя в своём рассказе изменчиво: он, как положено автору, знает больше героев, но в решающие мгновения он «не знает». В пушкинской критике обсуждали пушкинское описание спальни графини глазами Германна. М. Гершензону представленная картина казалась психологически «нереальной», «неточной»: «Современный художник, например Чехов, нарисовал бы здесь только те черты обстановки, которые мог и должен был в эту минуту величайшего напряжения заметить Германн <...> всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своём уме»[2]. По суждению В. В. Виноградова, напротив, атмосфера XVIII века, насыщающая эту картину, входит в повесть «главным образом через восприятие Германна», и все детали старинного быта в картине «воспроизводятся сквозь призму созерцания Германна, который как бы прикован мыслями к прошлому графини»[3]. Так же считал А. Слонимский: «Ощущение “старинного” сопутствует Германну. “Старинное” как будто ближе ему, понятнее, чем “современное”. Со старой графиней у него более глубокая связь, чем с Лизой <...> Ожидание чуда тесно связано у Германна с обострением чувства “старины”. Подробное описание старинных вещей и старин-

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 14. С. 290, 328.

[2] *Гершензон М.* Избранное. Москва; Иерусалим, 2000. Т. 1. С. 80.

[3] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 591.

ной мебели как нельзя лучше гармонирует с уходом Германна в фантастику»[1].

Здесь, как на показательном месте пушкинской прозы, недаром задерживалось внимание критиков.

Описание не теряет связи с исходной точкой зрения — созерцанием Германна. Но, мы чувствуем, описание превосходит его кругозор. Как бы общее зрение героя и автора видит и рисует эту картину. Читая, мы следуем впечатлению Германна сквозь авторский «усилитель». К его созерцанию подключается автор и продолжает, ширит и *завершает* его. Описание Пушкина словно реализует мечтание Германна. Словно бы *в пушкинском тексте* он действительно видит и знает всё это и проникается духом минувшего века. Критическая ссылка Гершензона на «современного художника» (Чехова) здесь никак не работает, это неподходящая к пушкинской прозе мера. Предполагаемой критиком психологической точности в самом деле Пушкин не соблюдает. Он не пишет, по Гершензону, напряжением героя, но, напротив, освобождает его от этого напряжения, можно сказать, освобождает от «психологии», и погружает в более свободное состояние эстетического созерцания. Такое как будто не свойственное Германну состояние — пушкинский ему дар. Живописуя с его точки зрения, автор-повествователь словно удлиняет его взгляд — за описанные бытовые предметы в тот связный контекст эпохи, которому они принадлежали.

Вот как просто это происходит: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun». Автор продолжает своим знанием (во второй половине фразы) то, что видит герой (в первой её половине: он ведь не должен знать, кем писан в Париже портрет). Внутри одной этой фразы автор входит со своим знанием историка и искусством художника в открытую для него «субъектную сферу» героя.

Здесь, в этой картине, всё то, что может увидеть глаз, одушевлено и продолжено воображением автора, которое присоединяется к воображению Германна и продолжает, так сказать, в его направлении.

Таков характер пушкинской прозы в одном из её классических мест. Но всё меняется в следующей за этим сцене ночного свидания: воображение автора молчит вместе с молчащей старухой, и знание автора вместе с не знающим тайну Германном

[1] *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 524–525.

занимает позицию внешнего наблюдателя: «Графиня, *казалось*, поняла, чего от неё требовали; *казалось*, она искала слов для своего ответа». «Графиня *видимо* смутилась. *Черты её изобразили* сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность». Автор всеведущ во всех реальных подробностях, но его знание и повествование останавливаются перед областью «тайны»; точка зрения автора совпадает с внешней точкой зрения Германна (которому не дано проникнуть в тайну и овладеть ею) в сценах его домогательства перед графиней и затем явления белого призрака. Автор «не знает» именно там, где повесть вступает в фантастику; повесть «не знает» грани реальности с воображением Германна. Автор только рассказывает, что видел и слышал Германн, когда к нему явилась белая женщина.

Раздвоение интриги продолжается в фантастической сцене. Речь покойной графини двоится внутри себя: она говорит сначала не от себя (она пришла против своей воли, *ей велено*), но затем прощает его она уже, кажется, от себя, от себя же сопровождая открытие тайны побочным условием — с тем, чтобы он женился на её воспитаннице. Этим побочным условием Германн пренебрегает совсем. Лизавета Ивановна им забыта, прямолинейно стремящимся к одной цели. Германн становится жертвой двойного хода вещей, который его всё больше сходящееся в точку воображение не может охватить и вместить. Тройка, семёрка, туз вытесняют образ мёртвой старухи и все с нею связанные условия: две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе.

Но эта другая сила, которую он не может учесть, ведёт свою линию в Германновой судьбе и решает интригу. Относительно этого пункта — мотивировки развязки — С. Давыдов хорошо заметил, что он, этот пункт, пожалуй, ещё фантастичнее самой фантастической сцены: «самым загадочным в “Пиковой даме” является не то, что призрак открывает Германну три выигрышные карты, а то, что герою не удаётся выиграть»[1]. Это верно замечено: самая тайна сюжета именно здесь. С. Давыдов перебирает и отклоняет возможные рациональные объяснения, в том числе то, которое он называет психологическим — скрытое присутствие образа покойницы «в сознании или подсознании Германна». «Подсознание» фигурирует и в другом истолковании: «Злосчастная дама пик завладела подсознанием Германна...»[2]

---

[1] *Давыдов С.* Туз в «Пиковой даме». С. 117.

[2] *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 278.

Это предположение в верном направлении, однако психоаналитический термин, да и самая категория психологического, отклоняют и словно мельчат понимание. Впрочем, психоаналитический термин можно принять, если только освободить его от связанных с ним субъективно-психологических представлений; ведь психоаналитический термин именно говорит о действии в психологических механизмах некоторых объективных сверхпсихологических или глубжепсихологических сил. Развязку «Пиковой дамы» решает событие фантастическое в большей мере, нежели психологическое. «Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдёрнуться». Это и мы не можем понять вместе с ним. Что случилось? А то случилось, что старуха в самом же сознании Германна, устранившем её, скрыто вела свою контригру и явилась *из его же сознания* («подсознания») пиковой дамой, судьбой, *которую сам он избрал*. Ведь сам он выбрал последнюю карту. Он предопределённо ошибся, потому что в его сознании («подсознании») реально действовали фантастические объективные силы, с которыми он и вступил в игру-борьбу. «Внутренняя фантастичность <...> — таков закон пушкинского сюжета»[1]. Внутренняя, неявная фантастичность — логика философской интриги «Пиковой дамы». Внутренне-фантастическое единство сюжета: как реально пришла к нему покойница в видении, так реально она продолжала работать в его «подсознании» до решающего мгновения.

В своё время Владислав Ходасевич в статье «Петербургские повести Пушкина» (1915) характерно ошибся, и ошибку его отметил потом В. В. Виноградов: Ходасевич несколько примитивно определил ситуацию «Пиковой дамы», как и других «петербургских повестей Пушкина», как вмешательство демонических сил в человеческие дела — и соответственно понял проигрыш Германна как насмешку и месть этих сил, на последней карте его обманувших[2]. Насмешка и месть действительно состоялись, но в результате действия каких-то более сложных сил. Что за сила выслала покойницу к Германну, как назвать эту силу? Ему мерещатся за старухой «дьявольский договор», страшный грех и «пагуба вечного блаженства», которую он согласен в обмен на тайну взять на себя. Молодой архиерей говорит о мирном

[1] *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 819.

[2] *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 65–67. Возражение Виноградова: *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. С. 178.

успении праведницы в ожидании жениха полунощного, то есть евангельского Христа, которому соответствует в фабуле повести Германн-убийца. Обе эти контрастные версии тоже читаются в семантическом фараоне текста. Но иронией окрашены обе. Покойница не праведница, но и не страшная грешница, и вообще — она не имела злой души, сообщает о ней рассказчик. Зато её жених полунощный — именно в свете такого сравнения и такой параллели — великий грешник.

Есть среди объяснений развязки истории и такое (интерпретация американского критика Д. Берджин, поддержанная и развитая С. Давыдовым[1]) — загробная месть самого Сен-Жермена (графиня — лишь её инструмент) за невольное приближение Германна в ночной сцене вымогательства-обольщения к кровосмесительной тайне трёх поколений игроков и любовников: Сен-Жермен, графиня, Чаплицкий, Чекалинский, дети и внуки друг друга; на такую догадку провоцируют как горячечные планы героя стать любовником старухи, так и версия камергера на похоронах, что он её побочный сын. Гипертрофия доверия к пушкинской тайнописи провоцирует на такие версии, но можно предположить, что Пушкин бы посмеялся над такой податливостью на его провокации. Подобные провокации рассеяны в изобилии в тексте, мотивы готического или «неистового» романа в том числе — как модели, которым автор не следует. «Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями — побочными детьми старой ведьмы, с эффектным финалом — сумасшествием одного из них, — вот что было бы сфабриковано французским "кошмарным романом" из материала "Пиковой дамы". Но в пушкинской повести пародически рассеялись по разным направлениям, выпав из композиции событий, все эти типические пружины "неистовых" романов и повестей двадцатых–тридцатых годов»[2].

Истинная внутренне-фантастическая пружина пушкинского сюжета пробивается-проступает сквозь эту эффектную паутину пушкинской «тайнописи». И эта истинная пружина проста. Что за силы выслали к герою покойницу? Мы не знаем и, между прочим, пушкинский текст не содержит намёка на непременно адскую их принадлежность. Да, так допускали и формулировали сильные толкователи — Достоевский (Германн соприкоснулся с миром «злых и враждебных человечеству духов») и Ходасевич.

[1] *Давыдов С.* Туз в «Пиковой даме». С. 120–121.

[2] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 587.

Но в тексте повести метафизический характер этих сил остаётся в загадке. Графиня не имела злой души и вряд ли нам надо поверить Германну, что она великая грешница, и решить вместе с ним, что её забрали силы ада и затем к нему выслали. Мы не знаем, как назвать эти силы, о которых она говорит: *мне велено*... Но это очень умные силы. Они приносят герою исполнение его желаний, а высланная ими покойница уже в дополнение от себя ставит условием исполнение желаний также её воспитанницы. В эту ловушку его и ловят, потому что это второе условие он не в силах будет учесть. И это знают играющие с ним — как и он играет с ними — силы. Это их ход в заранее проигранной игроком игре. Потому что ставка в этой игре — «нравственная природа» человека. Потусторонние силы — каковы бы ни были они и как бы их ни назвать, — и можно предположить, что это не силы ада, а силы жизни, с которыми он и завёл игру (*Жизнь — банк*), — ставят именно на это, и это они испытывают в противостоящем им игроке. На это идет игра, как во всех подобных вечных сюжетах, от книги Иова до «Фауста» Гёте.

Отступление. «Вий»

И это не сопоставление, а только свободная параллель. «Вий» возник как синхронное «Пиковой даме» событие: точная хронология его создания неизвестна, но, по всей вероятности, он был написан в 1834 г., т. е. под свежим впечатлением от напечатанной только что (в начале года) повести Пушкина[1]. Мы ничего не знаем об этом впечатлении, «Пиковая дама» — едва не единственное из крупных произведений Пушкина, нигде Гоголем, кажется, не упомянутое, но ведь «Вий» возник с нею рядом, в том

[1] Вероятно, известной Гоголю раньше: на встречах в декабре 1833-го он узнавал от Пушкина о результатах второй болдинской осени, среди которых была и «Пиковая дама» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т., изд. АН СССР, 1937–1952. Т. 10. С. 288; далее в ссылках на это изд. в настоящей книге: *Гоголь*, том и страница). Отмечен ли тот интересный факт, что гоголевский текст мог встретиться с «Пиковой дамой» на страницах той же мартовской книжки «Библиотеки для чтения» за 1834 г.? Корректура гоголевского «Кровавого бандуриста», предназначенная для этой книжки журнала, с уже размеченными страницами (221–232; «Пиковая дама» напечатана на с. 109–140) была запрещена цензурой 27 февраля 1834 г. (см.: *Оксман Ю. Г.* «Кровавый бандурист»: запрещённые страницы Гоголя // Литературный музеум. I. Пг., 1919. С. 354).

же литературном пространстве. «Вий» — независимое событие русской литературы, и точек его соприкосновения с «Пиковой дамой» филологи не искали. С «Красным и чёрным», предметом другого нашего отступления, повесть Пушкина сопоставляли — с «Вием» в голову не пришло ещё никому.

Что можно сказать о точках соприкосновения? Это прежде всего повышенная загадочность истолкования. Что случилось с тем и другим героем — не так-то просто понять. Событие «Вия» никем ещё не разгадано, но можно определить существенное ядро события. Мистический сюжет повести — *испытание* человека, словно бы избранного таинственными силами жизни для этого испытания. Мотива такого избрания и испытания повесть не объясняет. Хома Брут, гоголевский малороссийский персонаж из мира «Вечеров на хуторе...», встречается, как и там встречаются персонажи, с нечистой силой — в отличие от неведомой силы, выславшей покойницу Германну Пушкиным, Гоголь свою испытующую и губящую героя силу именует традиционно, а героиню — ведьмой. Но ведьма есть и в «Пиковой даме». На этом слове — «Старая ведьма!» — умирает таинственная старуха, и её провожает в иной мир Германнова гипотеза о связи хранимой ею тайны с ужасным грехом и дьявольским договором, гипотеза, оспоренная далее противоположной гипотезой молодого архиерея о христианской кончине праведницы. Обе гипотезы иронически сталкиваются в семантическом фараоне текста, а покойница, не имевшая злой души, остаётся по ту сторону обеих версий и затем является с миссией от неведомых сил, которые также традиционно толкуют как злые, адские силы (Достоевский, Ходасевич), но Пушкин для этого не даёт прямых указаний. Метафизический характер этих сил остаётся в загадке.

Гоголевская панночка-ведьма при смерти вызывает Хому и назначает ему читать над ней и молиться «по грешной душе моей. Он знает...» В этом и состоит его испытание — ни больше ни меньше как вымолить спасение грешной души. Но он «не знает» и испытания не проходит. Некоторая обратная аналогия к пушкинской графине перед Германном, готовым взять её грех себе на душу. Гоголевская ведьма совмещает в себе отвратительную старуху и сверкающую красавицу, взаимопревращающиеся одно в другое безобразное и прекрасное, — чему обратную также аналогию представляет старуха «Пиковой дамы», она же как героиня легенды и на портрете перед Германном — la Vénus moscovite,

«молодая красавица с орлиным носом». В воображении Германна зреет план сделаться любовником старухи, в сцене обольщения он её заклинает «чувствами супруги, любовницы, матери» — гоголевский «философ» символически осуществляет со старухой эротический акт (скачка верхом на ней с побиванием поленом, что есть простой эротический символ — «палка»), результатом которого и становится превращение старухи в красавицу, и все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта овладения-избиения. Сама причастность ведьмы-красавицы страшному миру, видимо, двойственная причастность: она его активная сила, но, видимо, судя по назначенному ею Хоме заданию, она и жертва его. И сверкающая красота её — орудие этого мира, но это и красота у него в плену, и, испытывая героя, она, видимо, ждёт от него спасения (пленённая злом красота у русских писателей после Гоголя — у Достоевского в «Хозяйке», Настасья Филипповна, Незнакомка у Блока). Мотив живого трупа в страшных сценах «Вия» предвосхищен описанием «страшной старухи» в ночной сцене у Пушкина. «Вдруг это мёртвое лицо изменилось неизъяснимо». Наконец, узнавание пиковой дамы в последней сцене — «Необыкновенное сходство поразило его...» — словно бы процитировано у Гоголя: «Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице её».

Демонические силы и фантастический женский образ — два мистических пункта сближения в материале двух повестей; сближение более глубокое — сюжет испытания. В принадлежности демонов «Вия» к «нечистой силе» Гоголь не оставляет сомнения — она действует прямо на фантастической сцене, в отличие от неведомой силы «Пиковой дамы», действующей за кадром и оставляющей нам сомнение как в своём реальном существовании, так и в потусторонней принадлежности к миру злых духов, по Достоевскому. Однако и гоголевские демоны во главе с самим Вием — сложная сила. В своём научном, как бы этнографическом примечании к повести Гоголь назвал Вия «колоссальным созданием простонародного воображения» и «начальником гномов»; однако гномы мифологически не приписаны, собственно говоря, к «нечистой силе», они бывают и добрыми (чаще), и злыми; если они — подземная сила, это не значит, что непременно нечистая сила. В одной недавней работе о «Вии» любопытно сказано, что «Вий предстаёт в некотором смысле настоящим ревизором из одноименной комедии»[1]. Настоящий ре-

[1] *Соливетти Карла.* Автор и его зеркала. СПб., 2005. С. 105.

визор, по позднейшему гоголевскому разъяснению («Развязка Ревизора»), — наша совесть. То же поле действия — «нравственная природа». Тот же сюжет её испытания. Происходящее с бедным героем «Вия» — сплошное над ним насилие, может быть, наказание, за какую вину неизвестно, разве что за саму по себе густую тупость натуры, — но это какое-то не случайное происшествие, это именно испытание. Недаром всё-таки Иннокентий Анненский назвал Хому Брута «интеллигентом, вышедшим из среды Вакул и Оксан»[1]. Это в малороссийском мире Гоголя новый для этого мира герой, герой уже почти трагический. И его испытание отличается от тех, каким подвергала в том же малороссийском мире Гоголя деда нечистая сила в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте». Отличие в том, чего требует испытание от человека. В «Вечерах...» обычай и традиция хранили его. Теперь исход испытания зависит от какой-то новой требуемой от человека внутренней силы, не заимствуемой непосредственно из обычая и традиции, — «внутренней самобытности, сопротивляемости», «нравственного пространства, которое не даёт себя подавить»[2]. «Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, одновременен и параллелен первым его петербургским повестям с их новыми, уже личностными героями. Хома Брут вполне отличается малороссийской типичностью, но и ему неведомыми силами предъявлен личностный запрос. Не является ли начальник гномов, в самом деле, испытующим ревизором к самой душе «философа», прямо к самой душе этого густо телесного человека? Он избран этими силами — и этот мотив избрания здесь таинственнее всего.

Возможно, вполне неуместно, но вспоминается из Хомякова (уже после смерти Гоголя, 1854, во время Крымской войны) возглас к России: *О, недостойная избранья, Ты избрана*! Странное сближение воистину — но такое мерещится. Если поверить в самый мотив избрания, то избрание не по заслугам. Христианский, между прочим, мотив. И всё же — Хома Брут и Россия? Но между ними — Гоголь. Чудовищное также сближение: «Все глядели на него, искали и не могли увидеть его» — это чудища в церкви — и знаменитое: всё на Руси обратило на Гоголя полные ожидания очи. Чудовищное сближение, но это Гоголь. Понима-

---

[1] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 221.

[2] Эти характеристики Ю. М. Лотмана в его статье о гоголевском художественном пространстве относятся к Хоме Бруту: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. 1. С. 437–438.

нию «Вия» не обойтись без распознания в герое героя автобиографического, а в сюжете — сюжета личного и душевного. Ещё мотив — испытание женщиной. От предшественника Хомы по части эротического контакта с красавицей ведьмой, мы помним, осталась кучка золы — «сгорел совсем, сгорел сам собою». Гоголь рассказывал Данилевскому, как устоял перед любовным пламенем, которое бы его «превратило в прах в одно мгновенье». И что ему, «благодаря судьбу, не удалось испытать»[1], он передал своему бурсаку-герою, которому именно «удалось испытать». То самое испытание!

Гоголь сам как малороссийский бурсак явился в пушкинский Петербург с сознанием избранности и быстро завоевал его. Ситуацию избранности он навесил на бедного бурсака-«философа» не по заслугам и, кажется, не по праву — типичный гоголевский ход. Вскоре ещё не такое он захочет навесить на Чичикова и Плюшкина.

О «нравственной природе» недаром упомянуто в завязке последней главы «Пиковой дамы», но и раньше, по ходу действия, автор внимательно отмечает её движения и колебания в Германне. Так, отмечается «нечто похожее на угрызение совести», когда он слышит шаги Лизаветы Ивановны, но которое тут же умолкло. «Он окаменел». «Голос совести», твердивший, что он убийца старухи, помянут позже ещё один раз. «Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков». Для объяснения дальнейшего тоже фраза ключевая. Он явился на похороны испросить у мёртвой прощение — *из суеверия*. Он поклонился в землю и несколько минут лежал перед гробом на холодном полу. Это очень серьёзные действия, однако безблагодатные и безнадёжные. Ответ ему — усмешка мёртвой в гробу. Он оступился и грянулся об земь. От этого «оступился» прямой путь к заключительному «обдёрнулся». Пушкин по-пушкински внешними знаками дает картину внутреннего процесса. Всё дальнейшее есть ступени этого внутреннего процесса. Герой — не игрушка роковых сил, по Ходасевичу, а ответственный нравственный субъект, по Канту и по Пушкину. Пиковая дама в решающую минуту является из его оттеснённой совести как его заслуженная судьба. Фантастическое обещание Германну исполнено, но вместе с ним исполнилась его судьба. Он сам обдёрнулся, выбрав даму вместо туза как свою судьбу. Пиковая дама в его руках

[1] *Гоголь Н.В.* Т. 10. С. 252.

замещает не только мёртвую графиню, но и ее воспитанницу, за которую та просила за гробом, весь оставленный и преступленный фантастическим игроком человеческий мир. Она обнаруживает в результате «тайную недоброжелательность» прямолинейному агрессивному вожделению, не желающему признать от него независимую неоднолинейную жизнь.

В недавней статье о «Пиковой даме»[1] замечена интересная подробность, какую мы при чтении не замечаем. В сцене ожидания Германна у дома графини мы пропускаем фразу: «Швейцар запер двери» — после чего через несколько строк в половине двенадцатого он ступил на крыльцо и взошёл в освещённые сени. Получается, если связать все звенья рассказа, что он прошёл через запертую дверь — как потом и женщина в белом: «Дверь в сени была заперта». Можно здесь допустить ошибку Пушкина, недоработавшего текст. Но если такие несогласованности не удивляют у Гоголя, то допустить такую оплошность у Пушкина трудно. Прав, видимо, автор статьи: если это ошибка, то обдуманная, говорящая. Говорящая о Германне как существе, проходящем через запертую дверь. Та пушкинская фантастика исподволь, что упрятана в незаметных деталях (никем до поры до времени и не замеченных). Незаметных деталях, говорящих о воле, напоре, насилии. Достоевский скажет потом о Германне, что это «лицо колоссальное». Что колоссального в прозаической фигуре скромного малозаметного офицера? Разве только его игра перед Чекалинским: « — Позвольте заметить вам, <...> что игра ваша сильна...» Но он проиграл её, и механизм светской жизни, тут же восстановившись, вывел его за скобки: «игра пошла своим чередом». Но он недаром в тексте Пушкина окружён титаническими проекциями (и все они на его фигуру ложатся, создавая ей мифологический и исторический объём): Мефистофель, Наполеон и даже жених полунощный. Проекциями, подтверждающими его (в потенции) как «лицо колоссальное». В бытовой фигуре — «идеи времени», в историческом укрупнении и дающие такие параллели, как Наполеон или, по догадке Виктора Есипова, Пестель, которого Пушкин близко наблюдал и о нём заинтересованно размышлял (исследователь приводит характеристику Пестеля, данную декабристом Якушкиным: «Он никогда и ничем не увлекался. Может быть, в этом и заключалась причина, почему из всех нас он один в течение

[1] Статья Л. Магазаника в сб. «Пушкин и теоретико-литературная мысль». М., 1999. С. 41.

почти 10 лет, не ослабевая ни на минуту, упорно трудился над делом Тайного Общества. Один раз доказав себе, что Тайное Общество — верный способ для достижения желаемой цели, он с ним слил всё своё существование»[1]).

Человек проходит сквозь запертые двери, но он проигрывает жизни — вот итог. «Роковые» интерпретации повести в литературе о «Пиковой даме» преобладают. И в самом деле в ней действует рок и свершается чудо. Но рок и чудо сосредоточены в одной точке действия — когда Германн взял из колоды другую карту. Рок и чудо — не внешние силы. Одновременно и роковая и чудесная сила, с которой он затеял игру и её проиграл, — это *жизнь* и «нравственная природа». Роковая и чудесная сила повести — нравственная сила, и можно в центр понимания «Пиковой дамы» поставить слово, сказанное Ахматовой о «Каменном госте»: «*грозные вопросы морали*»[2]. Грозные!

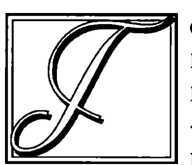
1999, 2004

---

[1] *Есипов В.М.* Пушкин в зеркале мифов. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 219.

[2] *Ахматова А.* О Пушкине. Л., 1977. С. 91.

«КРАСАВИЦА МИРА». ЖЕНСКАЯ КРАСОТА У ГОГОЛЯ



оголь начал свой путь в литературе фантазией под названием «Женщина» (1831) и заканчивал путь письмом «Женщина в свете» (1846) уже в составе «Выбранных мест из переписки с друзьями». Это как рама — два пограничных текста как рама, внутри которой в немалом количестве жгучие женские образы населяют творчество Гоголя. Речь, понятно, не о Коробочке, хотя и она представляет собой выдающуюся фигуру в женском мире Гоголя, который широк и включает в себя и тётушку Шпоньки, и обеих приятных дам «Мёртвых душ»; но мы сейчас имеем в виду особый гоголевский феномен и как бы особую зону творчества, мы имеем в виду тот ряд женских фигур, которые все у Гоголя получают однообразный титул красавиц — от Оксаны в «Вечерах на хуторе...» до Аннунциаты в «Риме», с двумя панночками в «Тарасе Бульбе» и «Вии» и лжеперуджиновой Бианкой в «Невском проспекте» в центре ряда. Вводятся в каждом случае эти фигуры обстоятельными и красочными (как бы даже раскрашенными) — и достаточно однообразными тоже, словно особым образом типовыми — физическими портретами, и это всякий раз не просто женский портрет, но «неслыханная красавица» («Рим» — III, 248). Гоголь словно штампует их из текста в текст; и всякий раз — «не описание, а апофеоз», как ещё В. И. Шенрок заметил[1]. «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши чёрные как уголь тучи, нестерпимо затрепещет она целым потопом блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты» (III, 217).

Очи (конечно, не просто глаза) и вообще живые черты портрета тонут в этом потопе блеска и в риторической пышности описания. У Гоголя, как на картине Брюллова в его описании,

[1] Материалы для биографии Гоголя В. И. Шенрока. Т. 1. М., 1892. С. 278.

«женщина блещет» (VIII, 111) и ослепляет, так что трудно её рассмотреть в отдельных чертах. Гоголь кажется удивительно архаичным художником именно как портретист красоты: в зрелой уже поре XIX столетия он, кажется, следует вековым риторическим штампам[1] — и можно было бы этому лишь удивляться, как удивлялись и удивляются, если только читать соответствующие места у Гоголя, как бы их отключая от гоголевского энергетического поля и его, так сказать, центральной нервной системы.

В гоголевской критике так и читали чаще всего — отключая портрет от поля — и удивлялись слабости гения, обличающей роковую его неспособность изобразить прекрасное. Эти упреки по части гоголевских красавиц сложились в некое общее место. «Прекрасная женственность у него теоретична, литературна <...> мертва, как мёртвая красавица “Вия”» — писал Ю. Айхенвальд[2]. И многие вместе с ним.

Интереснее отнесся к этой слабости гения Василий Розанов, он даже поставил гоголевскую красавицу в центр своего пристрастного понимания Гоголя. Розанов, собственно, и сформулировал общее место, он первый в 1891 году сказал, что прекрасная женщина Гоголя безжизненна и ходульна, но, так сказать, гениально-ходульна; парадоксальным образом он усмотрел в этих слабостях гения особенно выразительный знак странной силы этого гения. Розанов увидел красавицу Гоголя не на периферии, а в самом центре гоголевского мира, и связал в проблемную пару роскошную Аннунциату и Акакия Акакиевича как два полюса, два предела этого мира[3]. По этому случаю он сформулировал общий гоголевский закон, который в том, что автор «все явления и предметы рассматривает не в их дей-

---

[1] Ср. сказанное исследователем о Людвиге Тике, писателе, читанном Гоголем и на него влиявшем: «В описании красоты Тик поразительно архаичен <...> Традиционно описывают уродство — детально, пристрастно, увлечённо, тогда как красота просто слепит: ослепительная, несказанная красота не описывается, и такой она проходит через Средние века, Возрождение, барокко (*Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 206). Вот какой традиции следует Гоголь уже в своём XIX веке. Если Тик представляется архаичным, то что же сказать о Гоголе? Но в том-то и дело, что Гоголь не Тик.

[2] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1911. С. 73.

[3] *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 148.

ствительности, но в и х п р е д е л е»[1]. Розанов начал тем самым на исходе гоголевского столетия пересмотр репутации Гоголя как доброкачественного реалиста, и в пересмотре этом ослепительный женский образ у Гоголя был эффектным примером и аргументом. *Не в действительности, а в пределе* — совсем иную картину мира Гоголя увидел Розанов — как мира действующих энергий, а не предметов самих по себе и не действительности самой по себе. Эти гоголевские энергии Розанов расценил как энергии злокачественные и построил свою известную концепцию отрицательной роли Гоголя в русской литературе: явление Гоголя исказило путь литературы и отклонило, словно сбило её с пути, с магистрального пушкинского пути; но формулу метода Гоголя при этом Розанов открыл[2]. И в том числе дал ключ к пониманию гоголевской красавицы, и ключ этот можно даже назвать философским.

Ключ в том, что гоголевская красавица — это сильная, высоковольтная, скажем так, фигура в гоголевском энергетическом поле, фигура под током, и однообразные описания её красоты весьма и весьма заряжены этим полем — это никогда не спокойные, нейтральные описания, но всегда подёрнутые напряжением гоголевской реальности в целом. И атрибуты и даже шаблоны гоголевских красавиц тоже заряжены этим полем.

Из атрибутов этих стоит назвать лишь несколько. Это необычайная, *снежная* белизна лица и членов красавицы («яркая, как заоблачный снег, рука» — III, 28) — это, можно сказать, небесный, «заоблачный» ориентир прекрасного образа, но и холодный, как бы абстрактный, безжизненный признак его; затем — *ресницы* и *усмешка*, но это уже черты драматически острые, повышенно беспокойные, которые словно колют и жгут и в которых дремлет беда — «длинные, как стрелы, ресницы» у обеих панночек в повестях исторической и фантастической (II, 102, 188) и «усмешка, прожигающая душу» (1, 154[3]) — невырази-

[1] *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С. 141.

[2] Этот отрицательный розановский путь к иному, новому пониманию Гоголя был сформулирован в письме (того же 1891 г.) Ю. Н. Говорухи-Отрока Розанову, Розановым самим и опубликованном: «На Ваше отрицание Гоголя я смотрю как на последний фазис той борьбы, которая приведёт к пониманию Гоголя» (*В. В. Розанов.* Литературные изгнанники. М., 2000. С. 277).

[3] «Вечера на хуторе близ Диканьки» цитируются по 1-му тому (арабской цифрой) нового академического Полного собрания сочинений и писем Гоголя. М.: Наука, 2001.

мо приятная, как сказано тут же, но она *прожигает душу*; наконец, особое пристрастие, не одного критика вводившее в смущение, к чувственным описаниям *обнажённой женской ноги* — и не просто обнажённой женской ноги, но самого процесса её обнажения. Такие разные, словно бы вверх и вниз устремлённые атрибуты, но и второй из них, смущающий, тоже двоится. Диапазон описания — от ноги античной Алкинои в «ослепительном блеске» в той самой первой фантазии «Женщина» (VIII, 146) и наследующей ей через годы «античной дышущей ноги» современной римлянки Аннунциаты (III, 217) до петербургской картинки в витрине, на которую остановился зачем-то посмотреть Акакий Акакиевич и на которой «какая-то красивая женщина <...> скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную...» (III, 159). В ослепительном блеске и в мутной пошлости — но это та же женская красота в таком вот рискованном проявлении. Пристрастие к чувственным описаниям женской ноги (примеры можно умножить, и их все помнят) наводило истолкователей на нехорошие мысли о личной психопатологии автора описаний, и мы имеем в гоголевской критике такие характеристики, как «трепет нездорового сладострастия»[1] в подобных описаниях — или ещё посильнее: среди имён поэтов и философов, не чуждых эротической эстетике — Бодлер, Владимир Соловьёв, Блок, — «ни у кого нет этого раскалённо развратного бешенства, кроме... Гоголя»[2].

Гоголь был человек необычный, и не только биографически, но и творчески он провоцирует, в объяснение его поэтики, и особенно «женской» его поэтики, на психоаналитические и психопатологические раскопки в недрах его чудовищной личности, в том числе в «сексуальном» его «лабиринте» (С. Карлинский); но мы уклоняемся совершенно от этой линии объяснений как не дающей всё-таки именно настоящего объяснения артистической силы и острого нерва его портретов красавиц, в том числе и в рискованных проявлениях; потому что есть в них именно некий сверхличный нерв, укоренённый в самых глубоких, «последних» гоголевских глубинах. И в самом деле ведь эта нога в обоих случаях — блистающей Аннунциаты и уличной картинки — это женская нога не в её обычной действительности, а, говоря по-розановски, *в пределе*, как бы

---

[1] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. 1. С. 73.

[2] *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 295.

по смысловой вертикали в пределе верхнем и нижнем, в тех двух предельных мирах — Аннунциаты и Акакия Акакиевича, которые Розанов как гоголевский объём связал в единое целое (и оба мира примерно в то же время возникли как не сходящиеся параллельные линии на переходе к позднему Гоголю в конце 30 — начале 40-х годов). И мы читаем подобные описания как заключающие в себе свидетельство о положении красоты в человеческом мире и о размахе противоречий и превращений, проникающих этот безбрежный мир красоты, это «открытое море красоты», если вспомнить по случаю Гоголя слово Платона («Пир», 210d).

Заглавие настоящего этюда взято из текста повести «Невский проспект», из драматического её места, где описан притон, куда красавица привела художника: «Тот приют, <...> где женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо <...> и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и так отличным от нас существом» (III, 21).

«Красавица мира» — это сказано странно по-гоголевски. Это не просто сказано, это одна из плотных формул его языка, из формул его артистической метафизики. Мир, красота и женщина — три предельные категории мысли художника срослись в сверхплотное вещество этой формулы, которая ведь только из этих трёх предельных слов-концептов, поставленных в нужных автору поворотах, и состоит. Не только женщина-красавица — сверхгероиня этих слов, но сама красота мира в явлении женщины, *красота мира как женская красота*. Сквозная тема Гоголя, прошедшая от «Женщины» до «Женщины в свете», где будет сказано уже автором «Выбранных мест...»: «Красота женщины еще тайна. Бог недаром повелел иным из женщин быть красавицами; недаром определено, чтобы всех равно поражала красота, — даже и таких, которые ко всему бесчувственны и ни к чему неспособны» (VIII, 226).

Развенчанная «красавица мира» на панели Невского проспекта является на середине этого гоголевского пути. Она развенчана фабулой повести, но в сюжетном её средоточии, в цитированной драматической фразе она остаётся нетронутой и незапятнанной. Заметим в тексте повести, что и сам Невский проспект во всей его мужской словесной оформленности и государственном как бы достоинстве тоже — *красавица*: «Чем не

блестит эта улица-красавица нашей столицы!»[1] Блестит — как «женщина блещет» у Гоголя. Такие словесные повороты недаром у Гоголя — простое сравнение у него на грани метаморфозы. Проспект-красавица — комплимент двусмысленный. В повести, собственно, два субъекта, оба как некие сверхгерои — Невский проспект и красавица мира. Они сближаются превращением первого тоже в красавицу, но они при этом теряют свой пол в сюжете и в тексте: мужественный субъект обращается сам в сомнительную красавицу, а красавица перестаёт быть «так отличным от нас существом» (или еще для неё есть сильное слово у Гоголя — «иное творенье Бога», II, 103). Они обменялись полами; проспект обернулся панелью. А панель как сценическая площадка и место встреч с обманной красотой — сама олицетворяется как подобная же, обманная красота. Невский проспект как панель, панель как красавица, красавица как панель. «О, не верьте этому Невскому проспекту!» (III, 45).

И однако — «красавица мира» сияет среди обмана. О встреченной незнакомке сказано, что это существо, «казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект». Восторженный внутренний голос художника и знающий голос автора смешались в этом двусмысленном сообщении, но и в нём не только обман. В обманном юморе этой фразы есть и серьёзное сообщение о том, что в самом деле есть путь красоты прямо с неба на Невский проспект. Как бы «кеносис» красоты на Невском проспекте с такими вот превращениями. Но и в этой разоблачаемой красоте независимо от сюжета разоблачения скрывается тайна, та самая, о которой будет сказано в «Женщине в свете». Это и подтверждается в тексте от автора: «Красавица, так околдовавшая бедного Пискарёва, была, действительно, чудесное, необыкновенное явление». Бог и ей, по Гоголю, повелел быть красавицей, но она не исполнила повеления. Но красавица мира и в фабуле

---

[1] Стоит отметить такую орфографическую подробность, пропавшую в современных изданиях Гоголя: как в прижизненных изданиях, начиная с «Арабесок» 1835 г., так и в последующих изданиях, но до 3-го тома академического полного собрания (1938), «улица-красавица» во второй фразе повести печаталась через дефис; так же и в гоголевском рукописном тексте; тире появилось лишь в 1938 г. (благодарим Л. В. Дерюгину за это текстологическое сообщение). «Улица-красавица» между тем сближается и рифмуется с фольклорной «девицей-красавицей», чем усиливается женственная характеристика гордого проспекта в этой фразе.

повести к фабуле этой не сводится. Красавица мира светится в жалкой деве Невского проспекта.

Женщина уже в «Женщине» была названа «языком богов», а также «бессмертной идеей», «поэзией» и «мыслью». На неё такая сразу возложена мировая нагрузка и миссия. «Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение её в действительности» (VIII, 145–146). Произносит здесь это у Гоголя сам древний Платон, облитый при этом «сиянием». Женщина это идея-посредница между богом и «мужским» юдольным миром, т. е. София-художница в романтической интерпретации[1]. При этом тема зачаточного сюжета отрывка — это её человеческая измена влюблённому юноше, упрекающему за это богов — за создание женщины (что в христианском сознании читателя переносится на сюжет создания Евы — завязка всей истории человечества). Факт измены не отрицается, но и не судится: устами божественного Платона божественная женская красота со всей её мифологически изначальной изменчивостью признаётся не подлежащей нравственному суду; ревность юноши гаснет, потому что можно ли ревновать идею? Идеей женщины гасится и сюжет, сюжета нет, а только апофеоз; измена женщины и ревность юноши составляют завязку сюжета, но сюжетом не становятся; идея не приходит в столкновение с сюжетом.

В «Невском проспекте» между тем происходит именно это. Начинаются приключения идеи с сюжетом. Идея («женщина», «красавица мира») вводится в реальный, земной, человеческий, городской сюжет, что даёт катастрофу и порождает двоение идеальных понятий — женщины, красоты. Мистическая красавица мира чудовищно соединяется с безобразием речи и жестов живой красавицы на проспекте. Двоится в тексте самое слово — «красавица», превращаясь в один из самых острых признаков той повсеместной гоголевской *омонимии мира*, которая этот мир отличает (вплоть до красавицы, которую заказал художнику персиянин — торговец опиумом: «только нарисуй мне красавицу <...> чтобы хорошая была! чтобы была красавица!»).

На Невском проспекте разыгрывается платонический по своим глубинным истокам сюжет погони за красотой — т. е. *по-*

---

[1] «Отрывок Гоголя “Женщина” — пересказ мистики, возводящей женщину в лоно божества, как “Софию”; романтики сплели эту тему с идеологией Шеллинга, Баадера, отражённой и Владимиром Соловьёвым» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 294–295). Подробнее см.: *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 200–201.

гони за женщиной как погони за красотой, — а раздвоение фабулы на истории Пискарёва и Пирогова побуждает вспомнить о двух платоновских Афродитах — небесной и площадной, всенародной.

Однако не только в этом внешнем, возможно, сближении, поскольку оно лежит на поверхности, платонический фон петербургской повести Гоголя. В ней работают такие ключевые в мире Платона категории, как *цель* и *подобие*, наконец, тот самый *предел*, который Розанов открыл как закон мира Гоголя. Предел — платоническое понятие как определение главного у него — *идеи*: Платон «толкует идею вещи как предел её становления» — читаем мы в комментарии А. Ф. Лосева к «Пиру»[1].

Несомненно, явление риторического Платона в «Женщине» недаром — и, несомненно, недаром именно во главе этой темы. Но условный Платон «Женщины» — это одно, а глубинное присутствие истинных платонических интуиций в «Невском проспекте» — другое. Имя Платона помянуто у Гоголя также в «Ганце Кюхельгартене» и в более поздней журнальной заметке. Но исследователями в последнее время открыто его растворённое присутствие и в составе главной прозы Гоголя; а в ней Платон отразился не только как умозрительный ум, но и, конечно, как яркий художник. «Поэтому отголоски платоновского влияния логично было бы прослеживать в живой образной структуре гоголевских сочинений»[2]. В работах Е. А. Смирновой и М. Вайскопфа убедительно было вскрыто отражение колесницы душ из «Федра» в чичиковской тройке[3]; в петербургских же повестях платоновское присутствие ещё, кажется, не изучено. Вообще же пути проникновения философской традиции в мир такого автора, как Гоголь, в широте своей неуследимы, при всей доступной информации об источниках; это вопрос из области, которую С. С. Аверинцев в своей давней работе о Софии-Премудрости в киевском храме назвал «высшей математикой гуманитарных наук»[4]: вся традиция за спиной, и она транслируется и усваивается иногда путями уследимыми, а чаще неуследимыми.

[1] *Платон.* Сочинения. Т. 2. М., 1970. С. 505.

[2] *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. С. 202.

[3] *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мёртвые души». Л., 1987. С. 134–136 (автор проводит свою гипотезу с осторожностью: «Создаётся впечатление...» — с. 135).

[4] *Аверинцев С. С.* София — Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 222.

Есть известное место у Гоголя, где Платон присутствует на поверхности: это, конечно, «вечная идея будущей шинели», которую в мыслях своих носил Акакий Акакиевич: «даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» (III, 154). В мыслях своих он носит платоновскую идею, — в мыслях своих идею, а ещё не шинель на плечах; на плечах же шинель обнаружит свое предельное свойство недостижимой идеи. Гоголевская выделка фразы не оставляет почти сомнения в её теоретическом происхождении, том самом, за которое Гоголя упрекали, находя его красавиц «теоретичными». Теоретический корень гоголевских образов красоты, во всех пародийно-гротескных их превращениях, в самом деле глубок, и красавица Гоголя в самом деле теоретична, однако не только в том недоверчиво-негативном смысле, в каком его за неё упрекали.

Про героя-философа-любовника-мученика вечной своей идеи далее продолжается: «Он сделался как-то живее, даже твёрже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель». Это значит, что он вступил на *путь*. Путь, о котором рассказано «языком эроса»[1]. Путь не только к недостижимой любви («какая-то приятная подруга жизни»), но и к недостижимой сквозь неё красоте («светлый гость в виде шинели»). Всё это в модусе «как бы», «как будто», *подобия* — «как будто бы он женился...» Возрастание же простой физической нужды в идею и в эстетическую потребность проявлено удвоением мотивировки его удовольствия: «В самом деле две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо». Женщина как «бессмертная идея» на пути героя и на пути его автора обернулась «вечной идеей» шинели.

В европейской традиции комментариев на Платона *целью* стремления, проникающего жизнь человека, названа красота; она же и цель любви[2]. Но разве не та же цель с приближением вечера направляет ускоренные шаги на Невском проспекте? «В это время чувствуется какая-то цель, или лучше что-то похожее на цель» (III, 15). *Подобие цели* — гоголевская ступенька вниз в платоновской иерархии мира, где здешняя телесная красота есть только подобие красоты самой по себе и о ней напомина-

---

[1] *Чижевский Д.* О «Шинели» Гоголя // Современные записки. Париж, 1938. Кн. 67. С. 189.

[2] *Фичино Марсилио.* Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса. М., 1981. С. 149.

ние — красоты как идеи, к которой по лестнице подобий восходит наше стремление. Здесь, на Невском проспекте, принцип *подобия* распространяется и на *цель*. Распространяется он и на все любовные проявления: «Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице её подобие улыбки...» Но так или иначе *красота* — единое слово и единая цель, какими объединяются устремления художника Пискарёва и поручика Пирогова, уверенного, «что *нет красоты, могшей бы ему противиться*» (III, 16). Гоголевская омонимия мира, та самая. Можно сказать по-платоновски, что они устремляются по двум линиям фабулы за Афродитой-Уранией и Афродитой-Пандемос, и то, что Урания оборачивается той же Пандемос, не меняет противоречия двух путей по существу, потому что красавица мира всё же реально светится и присутствует в падшем создании, ставшем «странным, двусмысленным существом»[1]. Но и все бегущие «заглянуть под шляпку издали завиденной дамы» (III, 15) — один из типичных жестов гоголевского мира — охвачены тем же общим подобием цели в низшем его проявлении.

Подобие цели — свойство мужского мира Невского проспекта, и порождает оно лихорадочное, ускоренное движение —

---

[1] Как — заметим кстати по ходу — как не препятствует платоновской аналогии и известная перевёрнутость в платоновской ситуации понятий мужского и женского относительно двух Афродит: прикреплённость женщины, вопреки новоевропейской традиции, к обычному, заурядному типу любви нисходящей, «пошлой» и «всенародной» и обратная прикреплённость гомосексуальной любви как высокого типа к Афродите Небесной; и вообще характерное для античной Греции «коренное пренебрежение к духовному миру женщины» (*С. С. Аверинцев.* София — Логос, с. 119). О положении женщины как «лишь второстепенной цели для мужчин» в греческом мире и о культе мужской любви и дружбы, о котором мы узнаём из Платона, «словно читая роман о людях с другой планеты», писал ещё Гердер в своих «Идеях к философии истории человечества», и Гоголь это знал. И его условный Платон из раннего отрывка, славящий женщину как существо божественное, представлял собой, таким образом, современный анахронизм, отвечающий эротически-эстетической типологии уже нового европейского времени. Мужское — женское переворачиваются в гоголевской фантазии, но сама эротическая типология остаётся. Происхождение же новой эстетической типологии в эпоху Средних веков Гоголь сам описывал в исторических статьях «Арабесок»: «Женщина средних веков является божеством» — выводя даже из этого культа возвышенной рыцарской к ней любви, что «всё благородство в характере европейцев было её следствием» (VIII, 21).

преследование, погоню. Преследование женщины — основное действие на проспекте, но сквозь это пошлое действие и в низких формах его проступает стихийно цель идеальная — погоня за красотой. В специальной статье З. Г. Минц показала размах подхвата темы Гоголя в городской, петербургской лирике Блока. Женщина — «самый сложный, противоречивый и вместе с тем "синтетический" образ гоголевского и блоковского Петербурга. Роль его огромна. Женщина и есть та единственная цель, которую удаётся обнаружить в страстно-напряжённой динамике городской вечерне-ночной жизни»[1]. «Сюжет НП <...> стал просто автобиографической лирикой Блока»[2]. Та же ведь *незнакомка* — так она уже и у Гоголя названа — в той же городской реальности, но уже в символической атмосфере нового века. В знаменитом стихотворении любопытно отметить момент контакта с упомянутым пошлейшим жестом гоголевского мира. «*...Смотрю за тёмную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль*». Смотреть за вуаль — не то же ли, что заглянуть под шляпку? Но вот какое лирическое преображение пошлого жеста в «пошлость таинственную». Блоковский жест и его эффект, конечно, разительно и чудесно отличны от гоголевского; но по обеим линиям, пошлой и таинственной, близко, интимно с ним соотносятся.

Сюжет погони, погоня за женщиной-красотой возрастанием переходит в *полёт*. «Молодой человек во фраке и плаще робким и трепетным шагом пошёл в ту сторону, где развевался вдали пёстрый плащ <...> Он не смел и думать о том, чтобы получить какое-нибудь право на внимание улетавшей вдали красавицы <...> Он летел так скоро, что сталкивал беспрестанно с тротуара солидных господ с седыми бакенбардами» (III, 16). На переходе от шага к полёту и является мысль о существе, слетевшем с неба на Невский проспект[3]. Существо слетело, и оно улетает здесь, на проспекте, преследователь летит ему вслед. В платоновском эротическом мифе душа влюблённого *окрыляется*: «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь...» («Федр», 249d).

---

[1] Блоковский сборник II. Тарту, 1972. С. 145.

[2] *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 295–296.

[3] Реализация этой метафоры — в действии театральной блоковской «Незнакомки», где героиня — в самом деле сорвавшаяся с неба и вернувшаяся на небо звезда-Мария.

Платоновское *припоминание* в другом месте у Гоголя — это Чичиков перед губернаторской дочкой[1]: «... а Чичиков всё ещё стоял неподвижно на одном и том же месте, как человек, который весело вышел на улицу с тем, чтобы прогуляться, с глазами, расположенными глядеть на всё, и вдруг неподвижно остановился, вспомнив, что он позабыл что-то, и уж тогда глупее ничего не может быть такого человека; вмиг беззаботное выражение слетает с лица его; он силится припомнить, что позабыл он: не платок ли, но платок в кармане; не деньги ли, но деньги тоже в кармане; всё, кажется, при нём, а между тем какой-то неведомый дух шепчет ему в уши, что он позабыл что-то» (VI, 167).

Платоновское припоминание по-гоголевски, по-чичиковски, но ведь это по-чичиковски то самое припоминание. Две динамические реакции гоголевских героев на явление женщины-красоты — полёт художника на проспекте и другая тоже реакция постоянная, даже более постоянная — чичиковская (и других героев): «остановился как вкопанный...» — о ней надо будет ещё сказать.

У Гоголя интересны контрастные пары произведений, рождавшихся параллельно. Такова римско-петербургская пара «Рим» — «Шинель», чутко выделенная Розановым; в эпоху же «Арабесок» и «Миргорода» малороссийскую параллель петербургскому, понятно, «Невскому проспекту» составил «Вий». Две пары разных гоголевских эпох, соединяющие и по-разному группирующие три главных географически-артистических мира художника Гоголя — малороссийско-петербургская и петербургско-римская. А.Д. Синявский чутко тоже сказал о «Вии», что это центральная повесть Гоголя, сердцевина творчества[2]; а Иннокентий Анненский назвал философа Хому Брута «интеллигентом, вышедшим из среды Вакул и Оксан»[3]. В одной фразе «Невского проспекта» ситуация петербургской повести метафорически превращается в событие «Вия»: художник не может поверить, «та ли это, которая так *околдоала и унесла его на Невском проспекте*» (III, 21). По существу, происходит то же на проспекте, что и на малороссийском хуторе, хотя, по видимости, событие перевёрнуто: на проспекте он преследует женщину, там преследуют его. Но за сюжетной инверсией — тождество основного события. Инициативная, активная сила его — красо-

---

[1] См.: *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мёртвые души». С. 135.
[2] *Терц А.* В тени Гоголя. Collins-London, 1975. С. 496.
[3] *Анненский И.* Книги отражений. С. 221.

та, и именно женская красота. По существу, и женщина — та же гоголевская красавица как в «натуральном», так и в сказочном варианте; и те же в ней взаимопревращения прекрасного в безобразное и обратно, только выведенные в иной сюжетный план, открыто космически-фантастический; символические намёки на участие «адского духа» в участи жертвы Невского проспекта (III, 22) здесь олицетворяются и производят «целую ведьму» (II, 201) — но и за ней реальная женская участь, и к ней протянута «нить от... всякой, по-видимому, нормальной украинки»[1].

Наконец, в полёте том и другом — метафорическом на панели проспекта и реально-сказочном в родном малороссийском пространстве — волшебно меняется мир: бурсак-философ видит внизу, под ногами и под земной поверхностью, сквозь неё, перевёрнутый мир (тем самым, заглядывая в него, он, возможно, здесь уже вызывает из подземного мира Вия), одновременно подземное и подводное солнце; художник видит будущую картину Шагала — знаменитое место: «... всё перед ним окинулось каким-то туманом. Тротуар нёсся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И всё это произвёл один взгляд, один поворот хорошенькой головки. Не слыша, не видя, не внимая, он нёсся по лёгким следам прекрасных ножек, стараясь сам умерить быстроту своего щага, летевшего под такт сердца» (III, 19).

Этот авангардистский сдвиг в картине мира — кто его произвёл? Взгляд, поворот головки. Кто автор этой картины Шагала — неужто панельная дева? Но за нею летит художник, а за героем-художником следует автор-художник. Чья точка зрения в этой столь обещающей будущие артистические прозрения поразительной деформации образа мира, в чьих взглядах, в чьих глазах он возник? Наверное, во встретившихся и совместившихся взглядах всех участников события, включая и завершающую энергию авторского участия. И вспомним теперь, как в то же самое творческое время у автора магически встречаются взгляды и обладают силой прямого реального действия, и как решают именно взгляды всё событие и участь героя в возникающем параллельно «Вии». Но не забудем и про *полёт*. Картина

---

[1] *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 295.

Шагала у Гоголя — это сдвиг в его гоголевском пространстве, приведённом в состояние ускоренного движения, космическая картина, схваченная из подвижной точки созерцателя, находящегося *в полёте*. И взгляды участников действия, включая автора, встречаются в этой подвижной точке. Но первичным актом в этой встрече назван в тексте поворот хорошенькой головки. Символически-эротические значения, связанные с полётами в сновидениях и известные как народным снотолкованиям, так и вослед им психоанализу, они, несомненно, присутствуют и в полётах художника на проспекте, и бурсака-философа на хуторе — и, вероятно, в этих двух случаях поляризуются.

Здесь можно снова вспомнить платоновский образ окрылённой души влюблённого, осложнённый и поляризованный образом колесницы души (мы помним, он отразится и в «Мёртвых душах»): колесница эта из возничего (разума) и двух коней, рвущих душу в её устремлении к красоте в противоположные стороны — к красоте небесной и к вульгарным земным утехам («Федр», 246b, 253c–255b). Хома Брут, оседланный ведьмой-старухой, уподобляется в тексте сам верховому коню, вначале он скачет по воздуху, а затем, сменив позицию, уже верхом на ней, пускается в эротическую скачку, результатом которой, вместе с побиванием женщины поленом, что тоже есть простой эротический символ («палка»), становится превращение старухи в красавицу — в женском мире Гоголя ключевое событие, имеющее, кстати, обратную аналогию в одновременно созданной пушкинской «Пиковой даме» — но это отдельная тема; оно становится, таким образом, результатом грубого акта, описанного иносказательно в виде полёта-скачки и затем овладения-избиения, и все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта. Полёт художника на проспекте устремлён к любви в исконном, т. е. собственно-платоновском смысле, «платонической»; полёт срывается, но в истоке своём содержит начало того свободного (вольного, по более точному смыслу автора) состояния, которое связывал Гоголь с искусством и силился передать музыкальным образом танца души, не боящейся тела[1].

---

[1] «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде <...> Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, 300). Пассаж, заметим, из первой редакции «Тараса Бульбы», синхронной «Невскому проспекту» в «Арабесках» и «Вию» в «Миргороде».

Хома Брут, напротив, принадлежит к героям Гоголя, максимально зависимым «от своего тела». И однако, недаром И.Анненский назвал его интеллигентом в малороссийском мире Гоголя, вероятно, не потому лишь, что в своей семинарии он «философ». Нет, это в малороссийском мире Гоголя новый для этого мира герой, уже герой почти трагический при всей своей бытовой густоте. Тогда же примерно, когда, по-видимому, возникала повесть, Гоголь писал в исторических статьях «Арабесок» про «великую истину, что если может физическая природа человека, доведённая муками, заглушить голос души, то в общей массе всего человечества душа всегда торжествует над телом» (VIII, 24). С этой великой истиной можно, кажется, подойти и к событию «Вия». Повесть эта — об испытании души человека, столь зависящего от своего тела. В контексте статьи «О средних веках» мысль Гоголя имеет поводом воспоминание о средневековой инквизиции, однако не представляет ли соответствия описанию её ужасов картина душевной пытки, какой подвергнут таинственной демонской инквизицией, таящейся за призрачной оболочкой патриархального малороссийского мира, типичный его представитель — бурсак-философ? И не является ли торжество души над телом заданием испытания? Во всяком случае, наверное, душа и тело бедного Хомы, в их между собою незримой ему самому борьбе, и суть мистериальные герои неразгаданного сюжета.

Событие «Вия» ещё не разгадано, но можно определить существенное ядро события. Мистический сюжет повести — сюжет *испытания* человека, не только к нему не готового, но и по человеческой простоте своей и несложности к нему как будто не предназначенного и тем не менее избранного таинственными силами жизни; полем же испытания становится женщина и её красота. В повышенно, напряжённо телеологическом мире Гоголя несчастный философ принадлежит к героям, не имеющим *цели*, а только ближайшие и примитивные нужды. Приключение вменяет герою цель и ставит задачу; ставит задачу ему сама погибшая красота, потому что умершая сама его назвала по имени и «назначила читать» и молиться, как она завещала, «по грешной душе моей. Он знает...». «Ну... верно, уже не даром так назначено» — формулирует отец покойной вменённую цель (II, 197). Назначено! Ему незаслуженно, почему ему именно, непонятно, но назначено *назначение*. Ни больше ни меньше назначено, как вымолить спасение грешной души. Что происходит,

трудно рационально определить, но несомненно, что не какое-то случайное происшествие и происходит с целью, как испытание. Неведомыми силами ему предъявлен личностный запрос.

«Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, верно поставлен Синявским в центр его творчества как поворотная вещь. Гоголевская эволюция от малороссийского к петербургскому описана Андреем Белым в известной схеме: от положительной спаянности с родным коллективом, родовым телом к отрицательному (в своей безродности, бессемейности, безосновности) обособлению *лица* героя, разрастающегося в *центр* повествования[1], где поэтому на него, как в «Шинели», ветер дует со всех четырёх сторон. Эта схема верна, при поправках на несомненную бóльшую сложность картины. «Вий» одновременен и параллелен первым петербургским повестям, где в центре окажется безосновный, отъединённый от органических связей герой. Герой же «Вия» вполне отличается малороссийской типичностью, но в этой своей типичности также и новой для малороссийского мира Гоголя субъективной одинокостью перед лицом своего испытания; он один на один с испытующей силой и положиться может лишь на «себя самого». Не зря отмечена отрицательная оторванность философа от семьи и рода: не знает он ни отца своего, ни матери (II, 196).

«Вий» параллелен «Невскому проспекту»; в обеих повестях, малороссийской и петербургской, сюжет рождения нового, как бы личностного героя Гоголя — это сюжет испытания женщиной и испытания красотой. В описании мёртвой красавицы ведьмы — те самые атрибуты гоголевских красавиц, те же ресницы-стрелы, уста-рубины, снежная белизна чела. Но это мёртвая красота, лежащая *как живая*. «Такая страшная, сверкающая красота!» Сверкающая — но и живая женщина Гоголя блещет. В портрете мёртвой ведьмы усилены до страшного портретные свойства гоголевских красавиц. Её причастность страшному миру, видимо, — двойственная причастность: она активная сила этого мира, но, похоже, она и жертва его. И сверкающая красота её — орудие этого мира, но это и красота у него в плену, и, испытывая героя, она, видимо, ждёт от него спасения (пленённая злом красота у русских писателей после Гоголя — у Достоевского в «Хозяйке», Настасья Филипповна, Незнакомка у Блока). И в этом панночка-ведьма — сестра перуджиновой Бианки на

[1] *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 295.

Невском проспекте. «Он знает...» — заказывает, завещает она герою — но он не знает. Однако и демоны во главе с самим Вием — сложная сила. В одной из недавних работ о «Вии» сам Вий любопытно уподоблен «настоящему ревизору из одноименной комедии»[1] (какая, заметим, ещё впереди у Гоголя, так что не прозревается ли и вправду грозная идея ревизора уже в таинственном Вии?). В самом деле, «начальник гномов» (II, 175) не является ли испытующим ревизором к душе философа? И встретившись взглядами, *через глаза* из него вынимает душу. Как в платоновском мифе «поток красоты» идёт от красавца[2] к влюблённому и обратно «через очи», глаза в глаза («Федр», 255с), так и в «Вии» глаза в глаза идёт поток энергии, испытующей и карающей, исторгающей неокрылённую душу.

О том ведь и веков рассказ, / Как, с красотой не справясь, / Пошли топтать не осмотрясь / Её живую завязь. / А в жизни красоты как раз / И крылась жизнь красавиц. / Но их дурманил лоботряс / И развивал мерзавец. / Венец творенья не потряс / Участвующих и погряз / Во тьме утаек и прикрас. / Отсюда наша ревность в нас / И наша месть и зависть.

О том ведь и веков рассказ — от Афин и божественного Платона до советской Москвы, где написано стихотворение Пастернака (1931). Ровно, кстати, через столетие после гоголевской «Женщины» — всё тот же гоголевский «венец творенья» в строках поэта, которые можно бы, кажется, взять эпиграфом к теме. Веков рассказ в существенной точке своей прошёл через Гоголя — это вечное платоническое различение *красоты* и *красавиц*, онтологии и феноменологии красоты в человеческом мире; о профанировании этого различения и есть веков рассказ. Рассказ о миссии красоты, сохраняющейся при всех очевидных её неудачах среди людей, миссии, исходящей из верховного источника и сохраняющей свой императив для художника. *Бог недаром*

---

[1] *Соливетти Карла.* Автор и его зеркала. СПб., 2005. С. 105. Неочевидную параллель интриге «Вия» содержит, возможно, действие «Пиковой дамы», явившейся в свет (1834) синхронно созданию «Вия»; вновь она здесь вспоминается. Здесь также неведомые потусторонние силы испытывают героя, выслав к нему вроде тоже как ревизора белый призрак покойной графини, убитой им со словами «Старая ведьма!» Призрак приносит ему исполнение желаний («мне велено исполнить твою просьбу»), и всё зависит теперь от него, от его «нравственной природы», всё теперь в руках игрока; но эту игру игрок проиграет.

[2] Так по-платоновски; по-гоголевски — от красавицы.

повелел иным из женщин быть красавицами — последнее гоголевское слово (1846) на эту тему. Но между этим последним христианским и первым полуязыческим словом на тему (женщина как «язык богов»), в той гоголевской творческой раме, о которой была выше речь, — зловещие превращения темы.

«Попробуй взглянуть на молнию», трепещущую «целым потопом блеска...» Световые и огненные характеристики сходятся, но и борются в гоголевских образах красоты. Свет как «сверхматериальный, идеальный деятель», по прекрасному определению Владимира Соловьёва[1], и у Гоголя — идеальный герой; «чудо, произведённое светом» (II, 96), — один из любимых его эффектов. Такова и светоносная женская красота, прорезающая мутную окружающую среду, как девушка на губернском балу перед Чичиковым: «она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы» (VI, 169). Но свет красоты у Гоголя заключает в себе сильнейшую тенденцию перехода в иное качество, означаемое как *блеск*. Это словно сильная степень света, но превратившегося уже в материальное свойство предмета и перешедшего на его поверхность, уже превращённый, словно бы оплотнённый и в разной мере в разных случаях агрессивный свет; и эта динамика превращений света в мире Гоголя вбирает в себя динамику превращений самой красоты. «Женщина блещет» у Гоголя торжествующе и тревожно в его описании картины Брюллова с катастрофической её темой; тревога усиливается в эпитете, словно передающем своё тревожно-блистающее свойство самой этой фразе, в которой рассказано, как прекрасная полячка, погибающая от голода в осаждённом городе, притронулась к хлебу, который принёс ей Андрий: «она ломала его блистающими пальцами своими и ела» (II, 102). Вся гибельность участи молодого рыцаря в этих ломко-блистающих пальцах его красавицы. Наконец, «страшная, сверкающая» — и мёртвая! — красота другой панночки — ведьмы: она уже не блещет, она *сверкает* — дальнейшее превращение светового начала в некую себе противоположность, из чистого «идеального деятеля» в страшного деятеля нечистой силы.

В той повышенной телесности, какой парадоксальным образом отличаются гоголевские фигуры красавиц, качество блеска содержит в себе переход к метафизически-демонически-фантастическим превращениям в поле этой самой телесности. Роман-

[1] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

тически влюблённому приятелю Гоголь весело советует прикрепить его красавицу к земле, чтобы черты её не были «слишком воздушны» (X, 217 — письмо А.С.Данилевскому 1 января 1832 г.); с приятелем он шутит, а в то же время торжественно утверждает событие сведения неба на землю в физически мощном явлении «женщины» в той самой первой своей фантазии. Художник Гоголь сам усиленно прикрепляет свою красавицу к земле и патетически утверждает земную именно красоту, когда ставит в центр своего переживания сюжета картины Брюллова обречённую женщину, дышущую «всем, что есть лучшего в мире». «Нам не разрушение, не смерть страшны <...> нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша» (VIII, 112). Разрушение прекрасного женского тела он ставит в центр катастрофы, в другом же случае такое именно разрушение описывает в свирепых подробностях как яростную мечту Тараса Бульбы, лелеющего в мыслях такую физическую расправу с телом прекрасной полячки, причаровавшей и погубившей сына его: «не поглядел бы на её красоту, вытащил бы её за густую, пыщную косу, поволок бы её за собою по всему полю, между всех козаков. Избились бы о землю, окровавившись и покрывшись пылью, её чудные груди и плечи, блеском равные нетающим снегам, покрывающим горные вершины. Разнёс бы по частям он её пышное прекрасное тело» (II, 122).

С кем автор в этом чудовищном описании — со старым козаком или с прекрасным телом? Ему и здесь, несомненно, жалка наша милая чувственность, но и опасную роль прекрасного тела в мире, с блеском его, он знает. Два пути превращений низменных или зловещих прекрасной телесности в мире Гоголя — в телесность вульгарную, путь один, и в фантастически-призрачную — другой. Путь второй совершается через «блеск». От ноги Алкинои в ослепительном блеске путь идёт к ноге русалки в «Вии», которая создана вся *«из блеска и трепета»* (II, 186). Свойство блеска само по себе обращается в демонически-призрачную телесность.

Переходами из света в блеск и далее в злое сверкание отмечено нарастание огненного начала в световых образах. Звено последнее в этой динамике превращений — это чистый огонь как действие женщины на человека, вместо которого находят «кучу золы <...> сгорел совсем; сгорел сам собою» (II, 203). Это, понятно, в сюжете ведьмы, однако и молодой ведь автор сам о себе свидетельствовал (в письме Данилевскому 20 декабря 1832 г.,

в продолжение всё того же обсуждавшегося на протяжении года эпистолярного эротического сюжета), что устоял перед любовным пламенем, какое «меня бы превратило в прах в одно мгновенье» (X, 252); уж что стояло за этим признанием — факт или выдумка (как склонны не верить ему почти все биографы[1]) — мы никогда не узнаем, но, независимо от событий, бывших или не бывших, эмоционально, внутренне, он, конечно, знал, о чём говорил. Что ему самому, «благодаря судьбу, не удалось испытать» — *испытание*! — он передал своему бурсаку-герою, которому именно «удалось испытать». Письмо Данилевскому — одно из ранних свидетельств интимной душевной связи Гоголя со своими непривлекательными героями, о которой позже он будет сам говорить, и именно связи по линии отношений к женщине и её красоте. Позволим себе ещё одну параллель из мира русской поэзии: Гоголь дал своё предвестие будущего лирического «*Там человек сгорел!*» (а у поэта это ведь тоже ответ на влекущую красоту ночного пожара на небе, красоту «вечерних огней»: «*И в эту красоту невольно взор тянуло...*»; но вот за ней, красотой природной и красотой самой поэзии, прозревается пламенно-гибельное лирическое событие).

Наконец, гоголевская *молния* — разнообразно являющаяся в его текстах и мощно действующая сила; световое и огненное соединяются в ней. По преимуществу это у Гоголя образ возвышенный и отсылающий к библейским прообразам, в которых соединение светового и огненного говорит о суде и спасении в то же время («*Ибо, как молния, сверкнувшая от одного края неба, блистает до другого края неба, так будет Сын Человеческий в день Свой*»; *Лк.* 17, 24[2]). У Гоголя молния действует как ударная сила и означает необходимое нынешнему человеку потрясение, на которое Гоголь очень рассчитывает как на единственное спасение для закосневшего человека; можно даже сказать, что это один из гоголевских проектов для современного человека, которые он своими артистическими средствами разнообразно орга-

[1] За исключением Ю. В. Манна, своей позицией биографа объявившего презумпцию доверия к гоголевским свидетельствам: *Манн Ю.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004.

[2] Будущий отклик Достоевского в поэме «Великий инквизитор»: «О, это, конечно, было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию своему, в конце времён во всей славе небесной и которое будет внезапно, “как молния, блистающая от востока до запада”» (*Достоевский Ф. М.* Т. 14. С. 226).

низует. И вот — силу этого потрясения имеет и женская красота. Что составляет силу её? А то, как сообщает «Женщина в свете», что она *всех равно* поражает — поражает, как молния, — даже и бесчувственных. Это молнийное действие женщины Гоголем многократно описано и передаётся одной и той же формулой — «остановился как вкопанный», словно молнией поражённый и словно припоминая что-то забытое, — что равно случается и с рыцарем-козаком Андрием, и с Павлом Ивановичем Чичиковым. В иных же случаях то же случается и в ситуациях более общих, той же формулой передаётся и потрясение нравственное: «вдруг остановился как будто пронзённый, и с тех пор как будто всё переменилось перед ним и показалось в другом виде» (III, 144). Перед молодым человеком не женщина-красавица, а «преклоняющий на жалость» Акакий Акакиевич, но то же случается с молодым человеком, что с другими героями перед красавицей (ещё одно проявление угаданного Розановым контрастного параллелизма «Шинели» и «Рима»). То же событие потрясения происходит — эстетического ли, нравственного ли порядка, что оказывается почти что одно и то же: человек останавливается среди жизненного потока, выпадает из потока и открывается благодаря остановке иным состояниям — эстетического ли, нравственного ли порядка; ситуация человека перед красавицей переходит в «гуманное место» «Шинели». То же событие потрясения и пронзения, проницания вдруг лирически размягчившегося существа человека могучими главными силами — красотой и добром. Наверное, можно даже сказать, что это у Гоголя модель его основного события — встреча с красавицей. Другой пример, знаменитый, та самая птица-тройка: «Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба?» (VI, 247). Можно как будто перенести эту фразу в «Рим» и приписать её князю, застывшему так же перед Аннунциатой. Женщина-красавица и тройка-Русь — одного порядка явления в космосе Гоголя (и снова Блок, известная Русь-Жена которого происходит также от Гоголя) — молнии с неба одна и другая.

Но женщина-молния также двоится у Гоголя. В той контрастной паре, отмеченной Розановым, — «Рим» и «Шинель», — как античной дышущей ноге Аннунциаты отвечает петербургская уличная картинка, так молниям-очам римской красавицы отвечает другое необычайное впечатление Акакия Акакиевича, попавшего, по-видимому, на Невский проспект: «даже подбежал

было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (III, 160).

«Кто это — панельная дева или Ника Самофракийская?» — комментировал этот пассаж автор книги о Гоголе[1], в которой, в этом отношении единственной в своём роде в гоголевской критике, женской красоте и гоголевскому «истолкованию женщины»[2] отдано чрезвычайное и проницательное внимание. Описанные «по всем мировым стандартам» (т. е. в следовании вековой риторической традиции, уже ко времени Гоголя сильно архаической, о чём была у нас выше речь), гоголевские красавицы, по слову этого гоголеведа-писателя, «сверх того наделяются смертоносной чертой ударности своего бытия»[3]. Молнийная ударность эта — спасающая и губящая, губящая или спасающая. В обоих случаях это — энергия, действующая в человеческом мире собственной силою, сама по себе. «Не так её созерцание, как сила красоты, её активная миссия в мире занимали воображение Гоголя»[4]. Панельная дама как Ника Самофракийская (или иная какая дама на Невском проспекте) проходит молнией мимо Акакия Акакиевича как ударная сила по всему его существованию, предвещая мгновенную гибель его воплотившейся на минуту «вечной идее» и вместе с ней ему самому; сверхдинамика столь эротически суперподвижной дамы смертоносная в самом деле.

В главных гоголевских сюжетах эта ударная сила красавицы убедительнее, сильнее в своей смертоносности. Но теперь его последнее слово на тему — «Женщина в свете».

Его проект теоретический, духовный, и иная картина. «Влияние женщины может быть очень велико, именно теперь, в нынешнем порядке или беспорядке общества <...> Эта истина в виде какого-то тёмного предчувствия пронеслась вдруг по всем углам мира, и всё чего-то теперь ждёт от женщины» (VIII, 224).

Состояние мира от женщины ждёт чего-то и от неё зависит: ничего себе миссия и ответственность! Далее следуют уже звучавшие в нашем тексте слова о тайне красоты как божественного повеления и практические советы корреспондентке действовать на людей единственно красотой своей: «Повелевайте же без слов, одним присутствием вашим...» (VIII, 227). Красота, и

[1] *Терц А.* В тени Гоголя. С. 38.

[2] Там же. С. 42.

[3] Там же. С. 37.

[4] Там же.

именно женская красота, действует в этом проекте сама по себе как высшая польза, утилитарная сила, «поприще» для добра, как у иных иные поприща в государстве. И эстетическая программа, которую Гоголь пронёс через весь свой путь, как будто здесь таким образом утопически, идиллически даже, мирится с новой программой «Выбранных мест...», религиозной и дидактической, даже прямо утилитарной. Программа изначальная вписывается в программу новую.

Но возникают при этом расчёты непроизвольно комические: «Сколько бы добра тогда могла произвести красавица сравнительно перед другими женщинами!» (VIII, 226).

Непроизвольно комичен и главный тезис, та самая ударная фраза, что Бог повелел иным из женщин быть красавицами. Юродивая по-гоголевски фраза, юмор которой автором не предусмотрен и, конечно, не замечаем. Формула миссии, но теперь дисциплинированной прямым заданием Бога. Бог как начальник над красотой, которую он женщине повелел, приказал.

И однако это сильная фраза, и она вносит свой акцент в идейный спектр и баланс несчастной книги. Этот спектр совсем не узок, и эстетика в разных её проявлениях, искусство в разных видах его широко присутствует в нём — «чтения русских поэтов перед публикою», «Одиссея», переводимая Жуковским «на эстетическую пользу души каждого», «исторический живописец Иванов», защита театра от «одностороннего» религиозного взгляда, заявление в той же статье о том, что суд над поэтом может произнести «один тот, кто заключил в себе самом поэтическое существо и есть сам уже почти равный ему поэт», наконец, большая статья о русской поэзии.

«Дело в том, — напишет Гоголь уже после «Выбранных мест...» Жуковскому (15 июня 1848 г.), — остались ли мы сами верны прекрасному до конца дней наших...» — слова, какие, можно сказать по-гоголевски, «выпелись» у него из души. Принято говорить о книге Гоголя как о «повороте от эстетики к религии»[1] — но это тезис прямолинейный, сложнее и тоньше К. Мочульского судит другой христианский гоголевед, прот. Василий Зеньковский: «Даже когда Гоголь перешёл от эстетического мировоззрения к религиозному, он оставался во власти своей первичной художественной интуиции, определявшейся его ранним эстетическим подходом к жизни, к людям»[2]. Оставался во власти!

---

[1] *Мочульский К.* Духовный путь Гоголя. Paris, 1974. С. 86.

[2] *Прот. В. В. Зеньковский.* Н. В. Гоголь. Париж, б.г. С. 125.

«На эстетическую пользу души каждого» переводит Жуковский Гомера. *Эстетическая польза* — как бы круглый квадрат, а впрочем... Искусство и красота словно взяты в идейном составе «Выбранных мест...» в кольцо религией и моралью как очерченным вокруг них магическим кругом, если не забывать о «Вии».

Женщина-красавица также «на эстетическую пользу» дана миру. Но замечательно, что она сама по себе служит полной утилитарной и дидактической пользой, не отягощённая какой-либо дополнительной полезной нагрузкой. «Он не зовёт ее ни резать лягушек, ни упразднять корсет, ни даже плодить детей <...> Красивая женщина <...> не нуждается в подтверждении ни политикой, ни религией, она сама и политика и религия, она довлеет себе, оправданная самим фактом своего существования в мире»[1]. И Гоголь просит её повелевать без слов, одним своим присутствием с людьми. И этим пафосом красоты самой по себе как высшей пользы знаменитая утилитарная книга передаёт эстафету борцам за искусство против утилитарного его понимания в сугубо утилитарные 60-е годы, например Достоевскому, когда он провозгласит в борьбе с Добролюбовым (в знаменитой статье «Г-н бов и вопрос об искусстве»): «А ну-ка, если Илиада-то полезнее сочинений Марка Вовчка...»[2]

Женщина как ударная сила равняется в мире Гоголя другим ударным силам этого мира — *взгляду* и *слову*. Гоголь в «Выбранных местах...» приписал Пушкину афоризм о том, что «слова поэта суть уже его дела» (VIII, 229); если он и слышал это от Пушкина, то принял как собственную выношенную мысль и, наверное, усилил, возвёл в собственную формулу, поскольку магическое отношение к слову как прямому действию было в высшей степени свойственно ему самому. Как женская красота есть прямая польза, в теоретической программе позднего Гоголя, или прямая пагуба, в главных его художественных сюжетах, так слово есть прямое дело. Розанов описывал силу слова Гоголя, так изменившего картину русского сознания, как ударную именно силу: он «потряс Россию особенным потрясением», «ударом, толчком», «он толкнул Русь <...> не мыслью, не идеями, а изваянными образами»[3]. В контексте же «Выбран-

[1] *Терц А.* В тени Гоголя. С. 42.
[2] *Достоевский.* Т. 18. С. 95.
[3] *Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М., 1995. С. 351.

ных мест...» Гоголь также сблизил слово и женскую красоту их верховным, его и её, божественным происхождением. «Оно есть высший подарок Бога человеку» (VIII, 231), как Бог повелел быть красавицами.

О. Павлом Флоренским уже в XX веке будет сформулировано смелое и не совсем обычное для православного богословского сочинения понятие *религиозного эстетизма* как особого явления в русской религиозной мысли. У Флоренского это самоопределение, т. к. собственное мировоззрение он будет признавать таковым, но будет тщательно размежёвываться при этом с религиозным же эстетизмом Константина Леонтьева: очень у них по-разному философия красоты сочетается с христианским сознанием. К типологии Флоренского можно подключить и Достоевского и привести таким образом в сопоставление *три религиозных эстетизма* в русской мысли конца XIX — начала XX в[1]. Но не забыть и про Гоголя: похоже, что историю религиозного эстетизма, которую, и самое это явление, весьма интересное, ещё предстоит осмыслить, начал у нас именно он.

Острая гоголевская особенность в этой истории в том, какая роль в мыслительном синтезе даже позднего Гоголя принадлежала женщине и её красоте. Не только «святыня искусства», но и женская красота представительствует в «Выбранных местах...» за красоту и эстетику. Это явления одноприродные в мире Гоголя — женская красота и искусство. Молодой Гоголь небессочувственно описывал в первой статье своих «Арабесок» «светлый» языческий, греческий мир, «где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины...» (VIII, 9): как красноречиво женская красота здесь выделена как некая высшая степень из вообще красоты человеческой и подчеркнута «богоподобным» эпитетом. Христианский Гоголь «Выбранных мест...», конечно, ушёл от Гоголя «Арабесок», но ушёл не совсем. Потому что и здесь он впускает в свой чаемый религиозно-нравственно-эстетический синтез не только святыню искусства, но и женскую красоту, освящая её как Божие повеление женщине и всем нам. Он словно бы остаётся «во власти», по выражению В. Зеньковского, своей первичной интуиции и исходного пафоса. Но тем самым не оказывается ли он, если следовать строгому православному взгляду о. Сергия Булгакова, христианином язычествующим? Язычествующим христианством о. Сергий называл искусство Ренессанса, Рафаэлеву Ма-

[1] См.: *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 389–390.

донну. В статье «Две встречи» (1924) главный мотив его пересмотра Сикстинской Мадонны составило именно то, что в ней осталась у Рафаэля и производит на нас впечатление женщина, «женщина и женственность, *пол*» — как отрицание Приснодевства, поскольку «Пречистая Приснодева не может быть рассматриваема как женщина»[1]. Можно ли эту критику перенести на Гоголя даже «Выбранных мест...»? Принимая во внимание выше рассмотренное, наверное, можно. Гоголевская женщина раннего ли отрывка 1831 или «женщина в свете» 1846 года — конечно, не Богоматерь, но всё же некий «язык богов» в полуязыческом раннем отрывке, или Бога, ей повелевшего быть красавицей и пославшего в мир как *свою красоту*, в христианской финальной книге. И мы знаем, что такое для Гоголя Рафаэль. «Эта ложная и греховная мистическая эротика приражения пола к жизни духовной отразилась и в русской литературе», — заключал С. Булгаков, называя имена Владимира Соловьёва и Блока, правда, не Гоголя, а в качестве духовного противовеса им Рыцаря бедного Пушкина, в котором поэт наперёд предсказал и исчерпал будущую блоковскую стихию[2]. Но не оказывается ли Гоголь, согласно строгой логике богословского анализа, у истоков этой греховной мистической линии в нашей литературе?

Для размышления тема на будущее.

2002

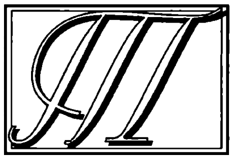
---

[1] *Булгаков С. Г.* Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 630.

[2] Там же. С. 633.

«РУССКОЙ МУЗЫ БЛИЗНЕЦЫ...»[1]

Дельвиг, Пушкин, Боратынской,
Русской музы близнецы...



ак писал уже старый Вяземский, творя поэтические «Поминки» (название стихотворения). Дельвиг первый как старший Пушкина на год, а Пушкин на тот же год Боратынского старше. Но они и умерли в том же порядке, и Вяземский называет их друг за другом в порядке своих «поминок». Так или иначе этот порядок имён у Вяземского даёт программу двухсотлетних годовщин в наши дни. Дельвига вспомнили тихо, Пушкин гремел и занял весь прошлый год, теперь двухсотлетие Боратынского является в тени отзвучавшего только что пушкинского. Боратынский является более скромно, но, во-первых, слово это так идёт Боратынскому, это была его осознанная позиция в поэтической истории:

Отныне с рубежа на поприще гляжу —
И скромно кланяюсь прохожим.

Музу его Иван Киреевский назвал скромной красавицей. Нужно проникнуть в этимологическую глубину этого эпитета, чтобы почувствовать точность его в отношении к Боратынскому. «Скромный» связано с «кромом», огороженным внутренним местом (с ним связан и «кремль»), «укромом»: заключённый в рамки, сдержанный, ограниченный в этом смысле, но и собранный, сосредоточенный, крепкий в себе. О «скромности» в этом богатом смысле поэзии Боратынского сказал опять Киреевский — он сказал о «поэзии, сомкнутой в собственном бытии».

И затем: да, это двухсотлетие в тени того, что только что отгремело, но вот, например, Иосиф Бродский сказал, что «Запустение» Боратынского — лучшее русское стихотворение.

[1] К 200-летию Боратынского. М., ИМЛИ РАН, 2002 (из предисловия).

в присутствии Пушкина лучшее. Помню, прочитавши это у Бродского, я был ему благодарен и при единственной встрече с ним сразу это ему сказал.

Пушкин и Боратынский, а лучше так — Боратынский и Пушкин, потому что первое имя представляет в этой паре проблему бóльшую: конечно, пишут об этом, тем не менее тема эта ещё не проявлена филологически, не сформулирована так, как в своё время была Тыняновым сформулирована тема — Пушкин и Тютчев. Не в том было дело, как Тынянов её решал, а как её ставил — остро-проблемно. Тынянов затеял филологическую интригу, не отпускающую нас до сих пор. Такой интриги о Боратынском и Пушкине нет ещё, и она должна быть завязана. Пушкин, как все знают, наговорил о Боратынском много хорошего. Но с поворотного 1830 года Пушкин о нём замолчал. Как раз тогда, когда Боратынский начал перерастать себя, каким его Пушкин хвалил — как «нашего первого элегического поэта». Начал перерастать в «элегического поэта современного человечества» (Н. А. Мельгунов). И пожалуй, не в том вопрос, что Пушкин о Боратынском сказал, а почему он в тридцатые годы о нём замолчал. Отчего такое разминовение близнецов одной музы в наступившее глубочайшее для обоих время, тайна провала их поэтического союза как раз на пороге величия Боратынского.

Наконец, помянутый Тютчев. Не за горами и двухсотлетие тютчевское. И оно не останется просто само по себе, без переклички с двумя прошедшими перед ним. Попросив прощения у Вяземского (и особенно у Дельвига), прочитаем так:

Пушкин, Боратынский, Тютчев,
Русской музы близнецы...

Пора связать три эти имени вместе и рассмотреть это тройственное созвездие на пятачке в четыре года русской поэтической истории. Тоже нетронутая задача для понимания — как троицы в целом, так и каждой из трёх ее образующих пар.

2000

ДВА ПОЭТА МЫСЛИ

Под обложкой этого тома[1] встречаются два очень разных поэтических мира. Сами создатели их творили свои миры на большом удалении друг от друга — Боратынский и Тютчев существовали в литературе, не откликаясь друг на друга и даже как будто друг друга не замечая[2]. Но уже младшие современники (И. С. Тургенев, И. С. Аксаков) начали сближать их имена *как двух поэтов мысли.* А затем два эти имени прочно связались уже совсем иным путем: в первом же поколении потомков они породнились в подмосковном Муранове, четверть века спустя после смерти одного поэта и незадолго до смерти другого перешедшем от Боратынских к Тютчевым (поэт Боратынский был хозяином Муранова и построил там в 1841–1842 гг. знаменитый, поныне стоящий дом, Иван Федорович Тютчев, сын поэта, стал хозяином дома, женившись в 1869 на девушке из семьи Боратынских); и сегодня два имени стоят рядом в названии мурановского музея-усадьбы Боратынского и Тютчева. Нечто не случайное и даже провиденциальное видится в этом сближении и породнении в потомстве имён поэтов, биографически при жизни друг от друга отдалённых.

Почти весь поэтический путь Боратынского прошёл при отсутствии в России Тютчева, который восемнадцатилетним юношей в 1822 г. уехал на дипломатическую службу в Мюнхен и возвратился в Россию в 1844, в год смерти Боратынского. Мы замечаем некий рубеж на этом пути, выразительнее всего обо-

---

[1] *Е. Боратынский. Ф. Тютчев.* Поэзия. Проза. Публицистика. М., Слово / Slovo, 2001.

[2] Впрочем, поздний Тютчев помнил стихи Боратынского и цитировал их в разговорах и письмах. См.: Ф. И. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. М., 1999. С. 151; *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений и письма. Т. 6. М., 2004. С. 161.

значенный стихотворением «Последняя смерть» (1827). Направление изменения, совершавшегося в поэзии Боратынского на переходе 1820–30-х годов, определяют так: «наш первый элегический поэт», как тогда называл его Пушкин (в 1824 г., прочитав «Признание» Боратынского, Пушкин сказал, что после него не будет печатать своих элегий[1]), — этот признанный элегик 20-х годов перерождался в поэта мысли. «Он у нас оригинален — ибо мыслит» — это Пушкин сказал о нем позже (в 1830), и так или иначе это было затем повторено о Боратынском всеми. Определения и формулы всегда условны и недостаточны перед живым путем поэта, так и в этом случае. Элегия была главной лирической формой в золотую пушкинскую эпоху, и для первых элегических поэтов эпохи Пушкина и Боратынского она уже стала формой тесной, и они уже смеялись сами над её шаблонами, *элегическими куку*; *У всех унынием оделося чело, / Душа увянула и сердце отцвело,* — вторил Пушкину Боратынский («Богдановичу», 1824). Но недаром же Пушкин так оценил его «Признание», о котором современный исследователь скажет, что можно эту элегию уподобить «предельно сокращенному аналитическому роману»[2]; для обоих — и Пушкина, и Боратынского — образцом такого романа, в котором *отразился век и современный человек изображен довольно верно*, был любимый ими французский «культовый», как сказали бы сегодня, европейский роман того времени — «Адольф» Бенжамена Констана (это о нем в седьмой главе «Онегина» так сказано).

Боратынский уже был поэтом мысли в своих ранних любовных элегиях — «Ропот», «Разуверение», «Признание». Это странные любовные элегии *уже* без любви — и недоуменная рефлексия над этим состоянием составляет их настроение. *Разуверение* — формула этого состояния. Слово, которое в поэтическом словаре Боратынского означает нечто большее, чем итог одной любовной истории. Это некое философское состояние, а любовная история (которой, собственно, и нет, а есть только этот её итог) — словно бы частный случай. И вот в таком обобщённом и отвлечённом смысле слово это возникает уже не в любовной лирике, а значительно позже в мурановском стихотворении «Есть милая страна, есть угол на земле...» (1834). Светлое, умиротворённое стихотворение вдруг на конце омрачается этим словом:

[1] *Пушкин А.С.* Т. 13. С. 84.
[2] *Гинзбург Л.* О лирике. М., 1974. С. 77.

Мы плачем... но прости! Печаль любви сладка,
Отрадны слезы сожаленья!
Не то холодная, суровая тоска,
Сухая скорбь разуверенья.

И словно обратная тень ложится от двух последних строк на светлое стихотворение.

Боратынский уже был поэтом мысли в своих странных любовных элегиях. Но и став поэтом мысли как бы уже по определению, он не оставил своей элегии. Хорошо о нём в 1838 году сказал Н. А. Мельгунов, писатель из московского круга философствующих литераторов 20–30-х годов — «любомудров» (круга, как мы увидим, заочно связывавшего на их отдельных путях поэтов Тютчева и Боратынского): «Баратынский по преимуществу поэт элегический, но в своём втором периоде возвел л и ч н у ю грусть до о б щ е г о, философского значения, сделался элегическим поэтом современного человечества»[1].

В самом деле — лучше не скажешь и про помянутую «Последнюю смерть» — поэтическое видение-антиутопию, *пророческий бред* (а это уже из Тютчева) о грядущей последней судьбе человечества, и про позднейшую «Осень» (1837). На рубеже 1820–30-х годов поэт искал выхода из элегического «уединения», искал расширения и укрупнения творчества, это влекло его к большому жанру, каким — «формой времени», по слову Белинского, — была романтическая поэма. Отсюда — поэмы Боратынского, которые на его пути остались пробами творчества в больших формах. Но собственной формой его оставалась всё же малая форма лирическая — та же меланхолическая элегия, но насыщавшаяся «широкой мыслью» (как скажет по поводу «Осени» критик также из любомудров Степан Шевырёв[2]). «Последняя смерть» и «Осень» (и не только они, конечно, в его поэзии «второго периода») и суть образцы монументальной философской *элегии современного человечества* у зрелого Боратынского.

«Нам очень нужна философия», — сообщал как о свежей новости Боратынский Пушкину в его михайловскую ссылку в январе 1826 года, посылая при этом Пушкину альманах «Урания», с которым выступила «московская молодежь, помешанная на трансцендентальной философии» (из того же письма[3]).

[1] Отчет Императорской публичной библиотеки за 1895 г. СПб., 1898. «Приложения». С. 72.

[2] См.: Московский наблюдатель. Ч. XII. 1837. Июль. С. 320.

[3] Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. М., 1998. С. 172.

Московские юноши-любомудры устами их лидера Дмитрия Веневитинова выдвинули программу создания новой поэзии, «неразлучной с философией»[1]. Такой руководящей философией, овладевшей умами лучшей «московской молодежи» 1820-х годов, была для них философия Шеллинга, со своей стороны относившаяся к искусству, поэзии как к высшей форме знания, «органу философии». Новых поэтов, вышедших из кружка любомудров (Веневитинова, Хомякова, Шевырёва, а с ними вместе и Тютчева) критик Иван Киреевский (сам из того же кружка), а за ним и Пушкин, называли в конце 20-х годов «поэтами немецкой школы»[2]. Через десяток лет мыслители и поэты этого круга станут основателями нашего славянофильства.

В этой интеллектуальной атмосфере совершались изменения в лирике Боратынского, образовавшие его поэзию «второго периода»; можно говорить о философской прививке, которую в эти годы она получила, а Иван Киреевский стал ему ближайшим другом, тем *другом в поколеньи*, о каком говорится в его знаменитейшем стихотворении — «Мой дар убог и голос мой не громок...» (1828). Однако никто не мог бы назвать его поэтом немецкой школы, а Пушкин в том самом «Он у нас оригинален — ибо мыслит» как будто отъединил его от новых поэтов-шеллингианцев, о чём говорит продолжение пушкинской характеристики: «Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко»[3]. Иван Киреевский в пору их дружбы был поэту и духовным руководителем, но какому-либо философскому подчинению поэт при этом сопротивлялся, а Киреевский никогда на такое подчинение не посягнул. В одном из писем Киреевскому (1831) Боратынский высказался о том, что есть философия в поэзии: «Всякий писатель мыслит, следственно, всякий писатель, даже без собственного сознания, — философ. Пусть же в его творениях отразится собственная его философия, а не чужая»[4].

Собственной философией поздней поэзии Боратынского стало открытие эпохальных духовных конфликтов — тех, что будут первостепенным предметом художественного внимания уже не в поэзии, а в большой русской прозе — у Достоевского; и вместе с ними — открытие трудного языка философской по-

---

[1] *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 146.

[2] *Пушкин А.С.* Т. 11. С. 105.

[3] Там же. С. 185.

[4] Летопись жизни и творчества... С. 257.

эзии, трудного для современников, у которых поэт в 30-е годы терял успех и признание, какими пользовался славный элегик 20-х годов. Стихотворный диалог «Отрывок» (1829) назывался первоначально — «Сцена из поэмы “Вера и неверие”». Здесь поднимаются будущие вопросы Ивана Карамазова, и с той же аргументацией: богоборческий ропот с силой аргументируется нравственным несовершенством мира, являющего «смутное» и «нестройное» состояние, «смешенье» зла и добра.

Как! не терпящая смешенья
В слепых стихиях вещества,
На хаос нравственный воззренья
Не бросит мудрость Божества!

Бунту Ивана подобен мятеж героя «Веры и неверия». Два факта рождают мятеж — смерть и нравственно смутная жизнь человека. Возникает проблема *теодицеи*, она составит сквозную тему у Боратынского, отливаясь в формулу *оправдания Промысла*. Творец мира должен оправдаться перед сердцем и умом человека. Родившись в «Вере и неверии», формула вновь появится в двух последних строфах стихотворения «На смерть Гёте», наконец, приходит как будто к положительному умиротворенному разрешению в кульминационных строфах «Осени»:

Пред Промыслом оправданным ты ниц
Падёшь с признательным смиреньем,
С надеждою, не видящей границ,
И утолённым разуменьем...

Однако сколько человеческой гордости в этом смирении: человек склоняется пред Промыслом, *оправданным им*!

Вопрос о «вере и неверии» сливается в этих строфах «Осени» с требованиями испытующей мысли: вера и есть *утолённое разуменье*. Но не оно составит последнее слово грандиозного стихотворения: элегия современного человечества словно срывается с этой высокой точки сознанием невозможности даже человеку, достигшему этого высшего состояния, передать его людям; и завершающим словом становится скорбная картина осени современного человечества с приближающейся последней зимой:

Зима идёт, и тощая земля
В широких лысинах бессилья...

На этих последних строфах «Осени», сообщал Боратынский Вяземскому, застало его известие о гибели Пушкина[1]. Здесь, в космическом созерцании предпоследней строфы, *звезда небес* срывается с пути и утекает *в бездонность* (традиционный символ гибели поэта), и *вой* её падения *не поражает ухо мира.* В этой картине глухого мира-космоса — и философия, и поэтика позднего Боратынского. *Ухо мира!* Какая странная и резкая метафора (можно почувствовать здесь предвестие экспрессивного поэтического языка уже будущего, XX века, например, отдалённое предсказание образа Маяковского — *Вселенная спит, положив на лапу с клещами звёзд огромное ухо*: наблюдение Л.Я.Гинзбург[2])! Олицетворение мира — но какое? Только попробуем это наглядно представить: *мироздание с ухом* — но, конечно, метафорическим ухом! Резкостью этой метафоры резко подчеркнута тема поэта. Нам с силой дано понять, что в мире острее всего переживал поэт Боратынский. Мир видится существом, внимающим человеку либо глухим к нему. До вселенской метафоры укрупняется драма человеческого общения.

Боратынский остался поэтом неутолённого разуменья, и его поэзия мысли самую *мысль* превратила в свою героиню. Она и действует как героиня в целом ряде стихотворений: «О мысль! тебе удел цветка...», «Сначала мысль, воплощена...», «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!» Последнее — классическое для его поэзии мысли, обращённой здесь на самоё себя, исследующей самоё себя; автопортрет поэзии мысли. Отчего же *художник* **бедный** *слова*, откуда этот сокрушённый тон, словно автор подавлен тяжестью своего призвания? Оттого, что оно и вправду тяжёлое и суровое — вскрытие словом-мыслью (слово здесь приравнено мысли) *правды без покрова.* Мысль в поэзии устрашающе уподоблена нагому мечу и острому лучу — беспощадному свету истины и карающей справедливости; и перед ней *бледнеет жизнь* — что означает, по-видимому, как то, что жизнь перед судом мысли-истины, так и то, что жизнь в такой поэзии, где господствует мысль, *бледнеет* как картина жизни, как образ, жизнь *бледнеет*, как бы испаряясь в мысль. Поэзия мысли в этом автопортрете аскетически лишена полнокровности, звучности, красочности, осязаемости других искусств — *чувственных* и оттого *счастливых*, с какими она выразительно сопоставлена (*Ре-*

---

[1] Летопись жизни и творчества... С. 337.
[2] *Гинзбург Л.* О лирике. С. 86.

зец, орган, кисть!). Аскетическое служение истине как суровый долг — такова поэзия мысли.

Но здесь же рядом в книге «Сумерки» другое стихотворение — «Благословен святое возвестивший!..» Оно о том же, о той же *правде без покрова* в поэзии, — но тон другой. Никакой сокрушённо-отчаянной ноты — сосредоточенное и твёрдое размышление-обоснование аналитической поэзии, нравственное обоснование бестрепетного исследования как позиции поэта.

Две области: сияния и тьмы
Исследовать равно стремимся мы.

Благословен святое возвестивший! — но и исследование оправдано как задача для человека (и особого человека — поэта). Но исследование — вкушение от древа познания — в библейской истории это первое её событие, событие грехопадения. Вот тема — тема Священной истории, — к какой прикасается здесь поэт. Достаточно дерзко прикасается: *Благословен святое возвестивший! / **Но** в глубине разврата не погиб / Какой-нибудь неправедный изгиб / Сердец людских пред нами обнаживший.*

Итак, всё тот же вопрос о мысли и вере, о поэзии мысли и «поэзии веры» — Боратынский думал и даже мечтал о такой поэзии, но словно *не верил* в возможность её для себя и для своего поэтического поколения: «Поэзия веры не для нас <...> Поэзия индивидуальная одна для нас естественна», — писал он в 1832 году Киреевскому[1]. И словно трещина проходит сквозь его поэзию — между поэзией веры как стремлением и поэзией мысли как суровым призванием-долгом.

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится озаренье,
Чем дум и чувств ни разрешится в ней
Последнее вихревращенье...

Кульминационные строки «Осени» и всей книги «Сумерки».

И еще кульминационное стихотворение в этой книге — «Ахилл».

Поздний Боратынский создал свою трудную поэтику, свою необычную пластику выражения отвлечённого содержания и духовных событий, свою метафору, полностью выходящую из

---

[1] Летопись жизни и творчества... С. 298.

круга традиционного поэтического языка. В «Ахилле» первое пятистишие рисует древнего героя, в бою уязвимого *лишь в пяту*. Следует историческое сопоставление:

Обречён борьбе верховной,
Ты ли долею своей
Равен с ним, боец духовный,
Сын купели новых дней?

Омовен ее водою,
Знай, страданью над собою
Волю полную ты дал,
И одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал.

Краткое стихотворение вмещает «широкую думу», обнимающую и вмещающую оба конца истории. Происходит при этом полная дематериализация и одухотворение исторического движения и борьбы: *борьба верховная* наших дней совершается вся в духовной сфере, так что её Ахилл — современный *боец духовный* — представлен как своего рода негатив древнего героя. Соответственно все материальные атрибуты древней истории — купель, вода и пята — обращаются в пластические знаки, метафоры идеального содержания *новых дней*. И само содержание это «негативно» по отношению к содержанию древней борьбы, и знаки полностью перевёрнуты. В итоге — обширное обобщение в зримом пластическом образе, резко и странно (почти гротескно) наглядном, однако наглядном чисто метафорически, символически. Тема стихотворения — переключение исторической событийности из физической сферы в духовную — порождает свою поэтику, обретает образ. Поэт в самом деле *видит* это умозрительное событие. Без этой *пятки на вере* была бы и вправду голая мысль (таково же и *ухо мира*, выше помянутое, — того же типа и резкости образ). Такова умопостигаемая метафора Боратынского.

Поэзия, мысль, *живая вера* — три силы, образующие *вихре-вращенье*, конфликтную философскую ситуацию «Сумерек» и поздней лирики Боратынского. Поэзия между мыслью и верой, поэт — между поэзией мысли и поэзией веры. Беспроблемно и примирённо слиться та и другая не могут (трещина же открылась еще тогда, когда было сказано в «Разуверении»: *Уж я **не верую** в*

любовь... — ведь недаром эта религиозно-молитвенная стилистика в любовном стихотворении — и тем началась лирическая рефлексия Боратынского).

И вот, читая этого поэта, мы не в одном его стихотворении встретимся с сокрушённым переживанием «тяжести» собственного стиха — такого свойства, какое связывалось им с владычеством мысли в его поэзии; и не в одном стихотворении он сетует на эту *мысль* как на такое начало, которое отяжелило его стих и стеснило поэтическое дыханье («Когда исчезнет омраченье...»). Но именно это свойство интеллектуальной нагруженности и мыслительной напряжённости, которое он так переживал как ограничившее размах его поэтических крыльев (а современники и ближайшие потомки в XIX веке даже склонны были в этом видеть известную неполноценность его поэзии как поэзии), — оно и было тем *необщим выраженьем*, которое Боратынский внёс в русскую поэзию и которое ей предстояло осваивать медленно и подспудно. У поэзии Боратынского есть это свойство замедленного действия, которое мы до сих пор ощущаем; оно, это свойство, и было им самим описано в его сокровенном стихотворении «Мой дар убог...» — как долгий и затруднённый путь к читателю в потомстве.

Один из мотивов лирики Боратынского — тоска по естественной лёгкости выражения, вольному вздоху, сердечному и поэтическому *согласному* излиянию:

В день ненастный, час гнетучий
Грудь подымет вздох могучий;

Вольной песнью разольётся:
Скорбь-невзгода распоётся!

Разольётся, *распоётся* — необычные звуки у Боратынского, как необычно в целом это стихотворение-песня («Были бури, непогоды...»). Стих его не льётся и не поётся, но чаще всего сосредоточенно произносится.

Об этом свойстве его стиха десять лет спустя после смерти поэта, в 1854 году, писал Иван Тургенев (в письме С. Т. Аксакову): «Баратынский не поэт в единственно истинном, в пушкинском смысле <...> Ума, вкуса и проницательности у него было много, может быть, слишком много — каждое слово его носит след не только резца — подпилка — стих его никогда не стремит-

ся, даже не льётся»[1]. Тургенев перепечатал в «Современнике» 15 стихотворений Боратынского — и тем напоминал о нём как об уже забытом поэте. И в том же году, и даже в те же самые дни, Тургенев собирал и готовил для издания первую поэтическую книгу Тютчева — и в том же «Современнике» напечатал о нём статью. И характеристика, какую он в этой статье давал поэзии Тютчева, контрастно соотносилась с его же характеристикой поэзии Боратынского. Так два поэта мысли впервые встретились в суждении младшего современника.

Издание Тютчева в 1854 году (в котором он сам при этом не принимал участия) было запоздалым событием на его странно-замедленном поэтическом пути. Тютчев был всего четырьмя годами моложе Пушкина и в семнадцать лет стихотворно откликнулся на его «детскую оду» «Вольность» — и уже вёл там в последних строках мягкую полемику с чуть старшим поэтом — юношей тоже. Но когда в 1836 г. Пушкин напечатал в своем «Современнике» 24 стихотворения Тютчева, то собственный пушкинский путь уже был закончен, а Тютчев являлся в этой своей первой крупной публикации тридцатитрехлетним новым и как бы молодым поэтом. Но и такая заметная публикация не стала литературным событием. Ещё через десять лет (в 1846) критик Валериан Майков напоминал читателям о 24 «Стихотворениях, присланных из Германии» за подписью «Ф. Т.» в пушкинском « Современнике»: «Там они и умерли... Странные дела делаются у нас в литературе!» Майков напоминал таким образом об «одном русском поэте, которого никто не помнит...»[2]

Поэт, отсутствовавший в отечестве, ушёл надолго в тень и как бы отстал, хотя творил интенсивно; как будто медлил, чтобы несоразмерно разнице в летах отойти на расстояние нового поколения; развивался в ином темпе, чем Пушкин, Боратынский и вообще поэты пушкинской «плеяды» — и особенно обнаруживался, печатался. Как-то всё тут было одно к одному — и отсутствие поэта в России, и его удивительное невнимание к своим стихам, которые подбирали, собирали и издавали за него другие.

По-настоящему вспомнил живого поэта в 1850 г. Н.А. Некрасов. Свою большую статью под заглавием «Русские второсте-

---

[1] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : В 30 т. Письма. Т. 2. М., 1987. С. 291–292.

[2] *Майков В. Н.* Литературная критика. Л., 1985. С. 278.

пенные поэты» (уже в своём, некрасовском «Современнике») он наполнил стихами Тютчева с восторженной их оценкой, указав при этом на прямое несоответствие этой оценки заглавию статьи: несмотря на такое заглавие, писал Некрасов, «мы решительно относим талант г. Ф. Т-ва к русским первостепенным поэтическим талантам...»[1] Но как раз заглавием некрасовской статьи и был отмечен самый момент решительной *переоценки* поэта. Сюда пойдёт и недавнее воспоминание из наших советских уже времен — фильм «Доживём до понедельника», в котором герой читает элегию Боратынского «Признание», а ему замечают, что всё-таки Боратынский второстепенный поэт, на что герой собеседнику отвечает, что тот ещё не знает: «его уже перевели в первостепенные». Как видим, с обоими поэтами настоящего тома неоднократно и в разное время происходило это: так и Некрасов в 1850 г. перевёл Тютчева в первостепенные поэты (но и затем после нового длительного ухода в тень обоих поэтов в последней трети XIX столетия их в начале века двадцатого заново переводили в первостепенные русские символисты; а до этого в самом конце столетия Владимир Соловьёв в статье «Поэзия Тютчева» (1895) уподобил её драгоценному кладу в недрах русской земли, остающемуся без употребления и даже без описания[2]).

Тургенев с Некрасовым и издали в 1854 году первую книгу Тютчева, а Тургенев напечатал в «Современнике» о нём статью. В ней Тургенев писал о тютчевских стихах, что «они все кажутся написанными на известный случай, как того хотел Гёте», и оттого их мысль «никогда не является читателю нагою и отвлечённою, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы...»[3]. Эта характеристика и входила в контраст с тургеневской же характеристикой Боратынского-поэта в том же самом году. Позже уже прямо в том же духе сопоставил двух поэтов Иван Аксаков в написанной им биографии Тютчева (1874). Боратынского-поэта Аксаков поставил между Хомяковым, стихи которого — «как бы отрывки целой, глубоко обдуманной, исторически-философской или нравственно-богословской системы», и Тютчевым, которому «элемент мысли» не мешал быть непосредственным, «чистейшим» поэтом.

---

[1] *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 9. М., 1950. С. 220.

[2] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 465.

[3] *Тургенев И. С.* Т. 4. М., 1980. С. 525–526.

«У него не то что мыслящая поэзия — а поэтическая мысль; не чувство рассуждающее, мыслящее, — а мысль чувствующая и живая»[1].

Итак, возникшее у близких потомков сопоставление двух поэтов мысли было сопоставлением с некоторым противопоставлением, а именно — за Тютчевым признавали столь гармоническое единство мысли и поэзии, какого не находили у Боратынского. В этой неравной оценке их как поэтов сказывалась особая необычность и затруднённая для понимания сущность поэзии Боратынского. Даже в сравнении с тютчевской озадачивал и поражал значительно более умозрительно-обобщённый её характер. Идею Гёте о поэзии «на случай» (что для Гёте было синонимом естественной, непосредственной, спонтанной поэзии) Тургенев вспомнил удачно, ибо у Тютчева в самом деле много значит «случай» в этом гётевском понимании — исходный толчок для поэтического переживания, поэтической мысли, внешнее впечатление, лирический момент, картина природы, которые непосредственно, на глазах у нас, порождают мысль лирической пьесы. Боратынский таким поэтом «на случай» действительно не был, и единичное впечатление как момент рождения мысли у него не столько значит. Мы читаем у Тютчева:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
Льдина за льдиною плывет.

Картина развёрнута и постепенно переливается в общую мысль: *О, нашей мысли обольщенье, / Ты, человеческое Я...* Сравним у Боратынского:

[1] *Аксаков И. С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1997. С. 106–107. Сам Хомяков в одном письме того самого 1850 г., когда и статья Некрасова появилась, подобным же образом разграничивал стихи свои и тютчевские: «Мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т.е. прозатор везде проглядывает и, следовательно, должен наконец задушить стихотворца. Он же насквозь поэт (durch und durch), у него не может иссякнуть источник поэтический. В нём, как в Пушкине, как в Языкове, натура античная в отношении к художеству» (Сочинения А. С. Хомякова. Т. VIII. М., 1900. С. 200). Не случайно, конечно, отсутствие Боратынского в этом «пушкинском» ряду, в который включается Тютчев.

К чему невольнику мечтания свободы?
***Взгляни:** безропотно текут речные воды*
В указанных брегах, по склону их русла...

Связь картины природы и мысли — обратная тютчевской: картина следует за общим тезисом и наглядно его раскрывает. В «Осени», значительнейшем стихотворении, как будто бы всё иначе: монументальная, «державинская» картина осени вызывает к размышлению осень человека и человечества. Таков порядок движения образов в тексте стихотворения; по существу же — мы чувствуем это — порядок картины и мысли здесь иной, обращённый, и осень человека, осенние плоды человеческой жизни здесь — первичная тема, а звучно-красочное описание времени года оказывается — уже в итоге — обширной интеллектуальной метафорой.

Да, можно и согласиться с самим поэтом, что в стихе его *бледнеет жизнь*, обращаясь в мысль. Но если и согласиться, то последняя в этой исключительной в русской поэзии прошлого века (в том числе и в сравнении с Тютчевым) умозрительно-разрежённой атмосфере заживает действенной, драматической, *поэтической* жизнью. Киреевский после смерти поэта скажет, словно оспаривая не только недооценку современников, но и собственное его аскетическое самоопределение (*Художник бедный слова!*), о его «музыкальных мыслях», «сердечной мысли»[1].

У Тютчева же обычно — не только его натурфилософская, но и историософская, и тем более политическая лирика — это лирика «на случай». Скажем, такое несущее обширную историческую мысль стихотворение, как «Я лютеран люблю богослуженье...» — это тоже «на случай». Поэт зашел в лютеранский храм, осматривает его и прозревает в его «ученье».

***Не видите ль?** Собравшися в дорогу,*
В последний раз вам Вера предстоит:
Ещё она не перешла порогу,
Но дом её уж пуст и гол стоит...

К универсальному созерцанию и всемирно-исторической ситуации здесь восхождение от единичного впечатления.

Тютчевское «Смотри...» — обычная у него простая завязка введения, а лучше сказать — рождения философской темы из наглядного созерцания.

---

[1] *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 236–237.

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится...

Созерцание разрастается в размышление: *О смертной мысли водомёт, / О водомёт неистощимый... Но длань незримо-роковая...* — и ради этого духовного расширения-пресуществления материальной картины, очевидно, существует стихотворение. Однако и материальная картина, осязаемо-зримо-красочная, — с *влажным дымом* и *огнецветной пылью* — какова! Картина великолепно-самостоятельная — не как предлог для общей мысли, а как её естественная завязка. В тютчевских параллелизмах-двойчатках природного и человеческого можно видеть отражения поэтической философии тождества Шеллинга (усвоенной еще в юношеских московских беседах с будущими любомудрами, а затем и прямо из собственных уст философа), но они же читаются как фольклорные архетипы, «психологические параллелизмы», исследованные впоследствии А. Н. Веселовским как основная фигура мысли народной поэзии. В иных пьесах Тютчева эта фольклорная основа философского параллелизма наглядна особенно (*Что ты клонишь над водами, / Ива, макушку свою...*).

Молодого Тютчева, мы помним, причисляли к «поэтам немецкой школы», т. е. к кругу поэтов-любомудров. Лично он был со своей московской юности к этому кругу гораздо ближе Боратынского и в 20-е годы печатал свои стихи вместе с поэтами этого круга. В Мюнхене он встречался и беседовал с Шеллингом. Философская насыщенность или, можно сказать, философская намагниченность тютчевской лирики — единственная в русской поэзии. В то же время это «чистейшая» лирика. И в таком сочетании свойств это также нечто у нас единственное. Всякий раз моментальная обстановка рождения общей мысли превращает её у поэта в независимое лирическое открытие философской темы в недрах самого бытия, её прямое узрение *под оболочкой зримой* («Иным достался от природы...»: здесь поэт одаривает этой способностью другого поэта, Фета). Всякий раз это вместе и лирическая и философская импровизация. В самом деле, по слову Ивана Аксакова, поэтическая мысль, а не мыслящая поэзия. Не то, что теоретическая по заданию поэзия друзей-любомудров (впрочем, также дававшая сильные стихотворения у Шевырёва и Хомякова).

Одушевлённая природа — тютчевская философская тема. *Не то, что мните вы, природа...* — это кому ответ? Литературоведы гадали об этом, искали прямой конкретный адрес, но, очевидно, это ответ определённому типу мысли и философской традиции, полемика с рационалистическим (картезианским) образом природы как материального механизма, управляемого внешней причинностью. *И ропщет мыслящий тростник...* — так в том же картезианском веке назвал человека Паскаль: человек — лишь слабая тростинка в природе, но тростинка мыслящая. Тютчев, присваивая себе этот образ, хочет сказать о принадлежности человека природе и о его разладе с ней: *И отчего же в общем хоре / Душа не то поёт, что море, / И ропщет мыслящий тростник?* Разлад — иллюзия нашего существования, то, что *в нашей призрачной свободе* мы лишь *сознаём*. Но это наше самосознание, наша иллюзия, наша свобода, пусть призрачная, и есть всё наше существование, и поэт на это смотрит двойственно: *мыслящий тростник* и жалок, и дорог мыслящему поэту.

Душа не то поёт, что море... Но ведь и море — душа, в нём *есть душа..*, и она с душой человека — обе перетекают одна в другую, та и другая на разных ступенях причастные Шеллинговой «мировой душе». *Дума за думой, волна за волной — / Два проявленья стихии одной...* Продолжение устанавливает и различия в этих двух проявлениях: *В сердце ли тесном, в безбрежном ли море, / Здесь — в заключении, там — на просторе...* В заключении и тесноте обособившегося из природной безбрежности человеческого «я», о котором — об этом его в самом себе заключении — стихотворение-парадокс — «Silentium!» — заглавие с восклицательным знаком! Парадокс, потому что императив молчания высказывается риторическим монологом — изобильная риторическая речь о молчании[1]. Но замкнутый одинокий внутренний мир человека уподоблен целому звёздному небу: *душевная глубина* — это бездна, подобная звёздной бездне. Этот тютчевский образ души как звёздного неба будет иметь успех у символистов. Будут вспоминать Канта с его параллелью звёздного неба над нами и нравственного закона в нас. Вячеслав Иванов запишет Данте в поэзии мировой и Тютчева в нашей в предтечи своего символизма и, вспоминая заключительный стих Данте —

[1] См. ст. А. И. Журавлёвой в сб. в честь С. М. Бонди: «Замысел, труд, воплощение...». М., 1977. С. 182–183.

L'Amor che muove il Sole e l'altre Stelle, — скажет, что переживанием этого стиха «напечатлевается в душе, необъятно и властно, всезвездный небосвод»[1].

Отъединённый и замкнутый от мировой беспредельности внутренний мир человека являет собой беспредельность тоже — в стихотворении «Сон на море» опять душа не то поёт, что море, но если они и в разладе здесь, то в очень красивом разладе: сон человека и буря на море окружают, охватывают как сквозной причудливый двойственный, но обоюдно друг для друга прозрачный, фантастический мир вокруг человека и в нём самом.

Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне.

Здесь вспомним еще раз «Последнюю смерть» Боратынского. *Последняя* смерть — это смерть на земле человека. В её итоге *державная природа* вновь воцаряется на земле без человека. Картина торжественная, одически-торжественная, можно сказать, — но природа без человека выглядит торжественно-бессмысленной. Такой природа у Тютчева не бывает. Боратынский «не понимает мира без человека»[2], его картина мира антропоцентрична — что решающим образом отличает её от тютчевской. И — как антропоцентрическая — не по-тютчевски также картина трагическая.

Читая Тютчева, нельзя не заметить одной его стилистической характерности. Это тютчевское «как бы», к которому у поэта пристрастие. *...Как бы резвяся и играя, / Грохочет в небе голубом* — в заученной нами с детства «Весенней грозе». Но это случай простой, и это здесь и вправду *как бы резвяся и играя.* В иных примерах, которых много, на этом «как бы» стих спотыкается. *Волшебную близость, как бы благодать, / Разлитую в воздухе, чувствую я* («Cache-cache»). Что за пристрастие к столь неуклюжему в лирике, громоздкому обороту, однако ставшему персональным знаком тютчевской поэтики? Между тем оттого и ставшему знаком, что некое мыслительное средоточие этой поэтики в нём таится.

---

[1] *Иванов В.* Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 150.

[2] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1911. С. 114.

Пушкин в 1830 году поэтической силы Тютчева ещё не заметил, но в своей статье о другом поэте — Федоре Глинке, также сильном поэте, притом поэтически родственном Тютчеву, — Пушкин сказал, что слог его лишён «гармонической точности, отличительной черты школы, основанной Жуковским и Батюшковым»[1]. Пушкин сам к этой школе принадлежал и её завершал. И описывая слог Глинки, он от собственного слога его отделял. Так же мог бы он отделять и тютчевский слог, когда бы сумел тогда к нему присмотреться. *Как бы* тютчевское почти вызывающе противоречит условиям «гармонической точности» — оно, во-первых, негармонично, для лирики тяжело, неуклюже, нескладно, во-вторых же, оно неточно — как бы (*как бы!*) принципиально неточно. *Как бы* — это такая мера, которая ищет как раз сугубой точности при сознании ее невозможности; то есть именно в интересах точности прибегает к такой приблизительной и условной мере. *...И душу нам обдаст как бы весною...* И вот для объяснения этой странной черты поэтики Тютчева и нужно достаточно глубокое в нее вникание.

У Тютчева это *как бы*, как правило, регулирует постоянные в его мире взаимопереходы между человеком и природой, *душой* и *морем*, в поисках их глубинного единства, почти что тождества — и всё же неполного единства, нетождества. В конце концов (в относительно позднем стихотворении 1855 г.) многочисленные отдельные, как бы частные употребления этого оборота приводят поэта к универсальной формуле всего его мира.

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги!
О, как ты бьёшься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Можно сказать, что это главное тютчевское философское *как бы. Как бы* двойного бытия, потому что в сущности единого, тождественного себе, но *как бы* удвоенного (наверное, так точнее будет сказать, чем раздвоенного) существованием мыслящего тростника, человека. *Так, ты — жилица двух миров...* — так сказано далее. Душа — жилица двух миров, но каких? Здесь — новое удвоение, потому что душа человеческая соотносится не только с «морем», но и с «небом».

---

[1] *Пушкин А.С.* Т. 11. С. 110.

Как верим верою живою,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струёю
По жилам небо протекло!

Это «Проблеск» (1825) — первое стихотворение, в котором Тютчев уже великий поэт[1]. И мы чувствуем («слышим», говоря одним из любимых тютчевских слов), что это здесь не только сравнение («как», «как будто»), это больше сравнения. Для бьющейся на пороге души Тютчев знает два выхода — как бы в сторону «моря» и в сторону «неба». Пантеистическое причащение миру природы и другого рода причащение.

Тютчевская поэзия также проходила свой путь, значительно более длительный, чем поэзия Боратынского; на протяжении полувека тютчевская поэзия изменялась, и стихи его последнего российского двадцатилетия отмечены новыми свойствами; они проступают в стихах его по возвращении поэта в отечество, и особенно в лирике 50-х годов. Очень глубоким образом изменения эти связаны с личным событием, которое потрясло не только жизнь поэта, но и его поэзию. «Последняя любовь» поэта принесла в его поэзию не только новые для неё психологизм, душевность и простую человечность (можно сказать, что изначальная поэтическая духовность обогатилась мягкой и скорбной душевностью), но и новую религиозную ноту. Лирика денисьевского цикла — покаянная лирика, и не античные *всеблагие* боги («Цицерон», 1830), царившие прежде у Тютчева, нужны теперь его страдающей душе, а христианский Бог, Спаситель, Христос: *О Господи, дай жгучего страданья...* Пантеистическая настроенность и богатство античной символики слабеют в поздней тютчевской лирике, но слышны становятся христи-

[1] Напечатано в альманахе «Урания», том самом, который Боратынский в январе 1826 г. отправлял Пушкину в Михайловское со словами «Нам очень нужна философия» и далее обращал внимание Пушкина на одно стихотворение в альманахе, но не на «Проблеск»: «Однако ж позволь тебе указать на пиэсу под названием “Я есмь”. Сочинитель мальчик лет осмнадцати и, кажется, подаёт надежду» (Летопись жизни и творчества... С. 172). Пушкин также будет далее похваливать слабую риторическую оду юного Шевырёва. Но уже гениального Тютчева на тех же страницах ни Боратынский, ни Пушкин не замечают. Два великих поэта не замечают третьего — не прочитали? а может быть, не заметили и прочитавши? Эпизод к картине литературной эволюции и к творческой судьбе поэта Тютчева.

анские ноты. Они слышны не только в стихах денисьевского цикла — в целом христианский поворот заметен в этой лирике поздней поры. Поворот заметен особенно в концовках сильнейших стихотворений. Вот перед нами два стихотворения 1855 года. Одно, о котором был начат у нас разговор, — «О вещая душа моя!». Завершающее четверостишие — неожиданный поворот: бьющейся на пороге душе открывается евангельский выход.

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

Другое стихотворение того же года и другая концовка вызваны другим потрясением и другим страданием; они не высказаны прямо в стихотворении, но они проступают датой его создания. Август 1855 году — падение Севастополя, катастрофа в международной войне с европейскими государствами. Катастрофа национальная, отзывающаяся у поэта национальным лирическим переживанием вечной для нас глубины — «Эти бедные селенья...» И такому переживанию «бедной», «скудной», «нагой» и «смиренной» России нужно христианское завершение. Эти последние строки стихотворения лучше всего вспомнить вместе с Достоевским, устами своего героя (Ивана Карамазова) сказавшего так о них:

«У нас Тютчев, глубоко веровавший в правду слов своих, возвестил, что

Удручённый ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Что непременно и было так, это я тебе скажу»[1].

О Тютчеве — философском поэте — в заключение надо заметить вот что. Исследователи поэзии Тютчева выстроили большой и пёстрый философский мир, который так или иначе в ней отразился — от архаической эллинской древности сквозь картезианский XVII век до современного ему немецкого идеализма XIX века. Но Тютчев не был учеником философов, в том числе

[1] *Достоевский Ф.М.* Т. 14. С. 226.

и ему современных; и собственно о философских его интересах и симпатиях мы почти ничего не знаем (в отличие, скажем, от такого поэта, как Фет, переводчик Шопенгауэра), лишь немногое сверх того, что можем узнать из его стихов. «Современник философской диалектики Шеллинга и Гегеля, Тютчев содержал её в собственной крови» — так писал один из тонких его исследователей Н. Я. Берковский[1].

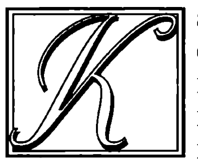
Два признанных наших поэта мысли впервые встречаются в настоящем томе лицом к лицу. Филология наша пока ещё мало подумала над их сопоставлением и соотносительным значением в истории русской литературы. Пусть такому движению мысли послужит это издание.

2000

---

[1] *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987. С. 14.

«О БЕССМЫСЛЕННАЯ ВЕЧНОСТЬ!»
От «Недоноска» к «Идиоту»

ак заметит читатель русской поэзии, тему этой статье дала заключительная строка стихотворения Боратынского «Недоносок» (1835). Завершающее ударное место стихотворения, его pointe, которое — надо это отметить сразу — стало камнем преткновения в цензурной истории стихотворения, — по причине, конечно, заключённого здесь вызывающего парадокса, усиленного завершающим положением строки как последнего слова стихотворения.

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

В первой публикации в «Московском наблюдателе» (1835, ч. I, с. 526–528) оба эти последние стиха просто отсутствуют, открытым образом оставляя стихотворение оборванным с двумя повисшими рифмами, — таким образом, завершая стихотворение пустотой, зиянием. При повторной авторской публикации «Недоноска» в книге «Сумерки» (1842) в копии, представленной в цензуру, в последнем стихе «цензор (Флёров) зачеркнул весьма энергично слово “бессмысленная”, и Боратынский принуждён был написать сверху:

В тягость твой простор, о вечность!»[1]

Такой была непосредственная реакция цензора на парадокс. Другой комментарий описывает её подробнее: «слово “бессмысленная” взято в скобки и зачёркнуто»[2].

[1] Полное собрание сочинений Е.А. Боратынского / Под ред. и с примеч. М.Л. Гофмана. СПб., 1914, Т. 1. С. 291.

[2] *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1936. Т. 2. С. 270. Примечания Е. Купреяновой и И. Медведевой.

С таким обезвреженным вариантом последней строки «Недоносок» был напечатан в «Сумерках» и затем во всех изданиях Боратынского вплоть до 1914 года, когда настоящая авторская редакция была восстановлена М.Л. Гофманом по цензурному экземпляру[1].

Однако — и в этом наш сюжет в настоящей статье — именно в собственно боратынском, остром, необезвреженном и никому тогда не известном подлиннике строка чудесным образом резонировала в дальнейшем движении нашей литературы.

Нижеприводимые наблюдения следуют руслу, открытому одним замечанием И.Л. Альми: «путь Недоноска» вёл «к миру Достоевского»[2].

Но что такое — «путь Недоноска»? Путь «Недоноска» в русской литературе? Если по части связей стихотворения с русской поэзией до него, с Батюшковым или с «Бесами» Пушкина, т. е. связей-источников, есть основательная новейшая работа Н.Н. Мазур[3], то пути от «Недоноска» вперёд, в литературу будущую, нам еще почти неизвестны. Между тем ему есть поражающий отзвук в будущем тексте нашей литературы, при этом в прозе, а не в поэзии — в самом деле в мире Достоевского.

Обречённый на раннюю смерть Ипполит в «Идиоте» предъявляет обвинение природе как «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе»[4].

Вот такое невольное, невозможное цитирование русским романистом русского поэта; оно взывает к нашему пониманию. Ассимилирующая, резонирующая способность художника Достоевского была, вообще говоря, исключительной. Достоевский, как замечательно сказал о нём А.Л. Бем, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний»[5]; творческий анамнезис был его писательским методом. Природа этих припоминаний — *сам того не*

---

[1] Полное собрание сочинений Е.А. Боратынского. Т. 1. С. 144.

[2] *Альми И.Л.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1998. Кн. 1. С. 160.

[3] *Мазур Н.Н.* «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999.

[4] *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т.8. Л., 1973. С. 339. Далее указываются том и страница этого издания в тексте после цитаты.

[5] *Бем А.Л.* Сумерки героя // *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 104.

сознавая! — ещё неясный вопрос для теории творчества (может быть, и предназначенный оставаться неясным). Припоминаний, кстати это будет сразу заметить, из поэзии не в меньшей степени, чем из прозы: проза Достоевского особенным, можно сказать, интимным образом связана с русской поэзией, и поэтому тема книги И. Л. Альми «Романы Ф. М. Достоевского и поэзия» (Л., 1986) обоснована так, как не была бы она обоснована, если бы мы захотели, допустим, на подобную тему написать о Льве Толстом. «Поэзия Достоевского» — этим словом открывалась книга Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность»[1] — и так повсеместно в тексте книги и по особому праву (на фоне прочей русской прозы) творчество Достоевского здесь именуется.

Но в нашем случае не могло быть осознанного цитирования. Имя Боратынского вообще ни разу у Достоевского не упоминается, и какие-либо реакции писателя на его поэзию неизвестны. Достоевский если и мог читать стихотворение в сборнике «Сумерки», то как раз той самой последней строки он бы там не нашёл. Нам ничего не остаётся как допустить независимую перекличку-совпадение высказывания Ипполита с оставшимся неслышным для читателей XIX века восклицанием лирического героя стихотворения Боратынского[2]. Но, как и во многих

[1] «Поэзия Достоевского принадлежит эпохе великого расстройства (дезорганизации) европейской поэзии, которой начало можно условно видеть в «Гамлете» — первые слова книги: *Пумпянский Л. В.* Достоевский и античность. Петербург, 1922. С. 7. См.: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 506.

[2] Стоит, впрочем, отметить, что, как свидетельствует известный «Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка», лирика Боратынского пользовалась вниманием в кругу петрашевцев, в который (несколько позже) вошёл Достоевский: во втором выпуске словаря (1846), большая часть статей в котором написана М. В. Петрашевским, в статье «Натура» это понятие объяснялось пантеистическими строками из стихотворения Боратынского «На смерть Гёте» (1832): «*С природой одною он жизнью дышал...*» и т. д. (Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953. С. 182). Как мы увидим, стихотворение это вплетается в смысловой контекст, который словно волнами расширяется при сближении наших мини-фрагментов текста из Боратынского и Достоевского. Цитирование Боратынского в словаре Петрашевского отмечено в книге японского исследователя: *Кэннюскэ Накамура.* Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997. С. 120.

подобных случаях, значительность такого яркого совпадения-переклички от этого лишь повышается, поскольку случай этот ставит вопрос о движении смысла в общем пространстве литературы (смысла, собственно говоря, идейного, философского, но такого философского, какой литература содержит в самой себе) — и тем самым вопрос о некоей объективной, сверхличной литературной памяти, в которой и совершается сохранение и передача (трансляция) такого смысла. Наверное, можно сказать, что она совершается в «резонантном пространстве литературы» — понятие, введённое В. Н. Топоровым, в обоснование его ссылающимся на тот общий факт бытия, что «*существованья ткань сквозная* по самой своей идее резонантна и порождает повторения-подобия, сколь бы различно ни воспроизводили они их, держится на них. Потому и соотносимые с этой основой бытия тексты, сами являющиеся подобиями (не важно, усиленными или ослабленными), тоже резонантны...»[1]

В резонантном пространстве русской литературы и возникает отзвук текста-подобия в романе Достоевского скрывшемуся от читателей последнему слову стихотворения Боратынского. Во всяком случае очевидно, что просто признать *случайным* это повторение в тексте русской литературы столь выразительного словесного и смыслового блока — нельзя никак.

Можно также к объяснению этого ещё не объяснённого теорией феномена привести замечание М. М. Бахтина о «культурно-исторической “телепатии”»: «Культурно-историческая “телепатия”, т. е. передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и/или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта. Кончик, краюшек такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохраняются потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.). Наше мышление слишком ещё про-

---

[1] *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. М., Языки русской культуры, 1998. С. 125. См. также специальную статью автора: *Топоров В. Н.* О «резонантном» пространстве литературы. // Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16–21.

никнуто механицизмом. Угадывание Достоевским менипповой сатиры, «Симплициссимуса"»[1].

«Кончик, краюшек» очень сложного «мыслительного и художественного комплекса», кажется, и позволяет нам ухватить замеченное сближение эпитетов в текстах двух достаточно удалённых одно от другого произведений русской литературы — русской лирики и русского романа. Ухватить, чтобы развернуть наблюдение «через пространства и времена» и за пределы пролегшего между этими текстами тридцатислишнимлетия и за пределы даже русской литературы.

Но — возвращаясь к нашему парадоксу у того и другого поэта — такого точечного текстуального совпадения ещё мало; виртуальная связь с «Недоноском» поддержана в «Идиоте» не только сходством мотивов и близостью ситуации, но и прямо другими ключевыми словами. «*Отбыл он без бытия*» — разве это не Ипполит, не на это ли бунт его — что умирает, не живши? Но главное — это прямое грубое слово, каким он себя называет — «выкидыш»: «Вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всём этом пире и хоре участница, место знает своё, любит его и счастлива, а я один выкидыш...» (8, 343). После князь повторит уже от себя и про себя: «И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, <...> всему чужой и выкидыш» (8, 352).

«Бессмысленно-вечная сила» и «выкидыш» — два таких сближения образуют уже достаточно убедительный смысловой контекст, которым связаны роман Достоевского со стихотворением Боратынского; этот контекст и надо выявить или хотя бы только наметить.

Как известно исследователям Боратынского, Б. В. Томашевский тему недоноска возводил к «l'avorton» (т. е. выкидыш буквальный) в старой французской поэзии XVII столетия (в недавней статье Н. Н. Мазур к указанному Томашевским сонету Jean Dehenault прибавила другой пример — афоризм Этьена Паскье о «недоносках поэзии», «petits avortons de Poésie»[2]). Очень кста-

---

[1] Черновой бахтинский текст из только недавно опубликованных материалов к переработке книги о Достоевском (датируется 1961–1962 гг.). *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 323.

[2] *Мазур Н. Н.* «Недоносок» Баратынского. С. 140. — По-видимому, неточность в датировке текста: датой ему указана дата выхода посмертного издания (1665), по которому он приводится и которого автор умер ранее полувеком (1615).

ти будет заметить здесь, что французская эпикурейская поэзия в качестве полемического материала присутствует и в исповеди Ипполита: он декламирует в подлиннике «знаменитую и классическую строфу Мильвуа» (8, 343), при этом путая источник; на самом деле он читает из знаменитого стихотворения Никола Жильбера (1780), в котором возникла формула неприглашённого гостя на жизненном пиру, ставшая привычным общим местом и в русской поэзии эпохи Пушкина и Боратынского; и это тоже идет к делу в предполагаемом связующем контексте — как непреднамеренная знаковая отсылка к нему.

Что касается l'avorton, то исследователи считают, что эта связь лексическая с французским источником не была глубокой и философскую тему стихотворения Боратынского не определяла никак[1]. Что-то в этой теме, видимо, всё же она предопределяла, если прочувствовать семантическую насыщенность грубого термина самого по себе и философские, скажем так, возможности его разработки, какие и были развёрнуты в беспрецедентно странном стихотворении Боратынского, — и особенно если принять во внимание дальнейшую судьбу в литературе этого словно бы находящегося на границе литературного этикета понятия-термина. От «недоноска» к «выкидышу».

В «Идиоте» оба несчастных его героя называют себя этим грубым словом перед лицом *природы* как «пира и хора», природы в её ликующем великолепии, на фоне праздника жизни, в котором и мушка в солнечном луче — законная участница, но не они. Оба живописуют эту торжественную картину природного пира в горячих словах — не только князь, но и Ипполит Терентьев. Пира, «всегдашнего великого праздника, *которому нет конца...*» (8, 351) — то есть как бы *вечного* праздника жизни. *Как бы* — поскольку *вечного* здесь — псевдоним-синоним *бесконечного*. Но так синонимически бесконечная жизнь природы — как «вечный» фон для нашей конечной жизни — нам обычно и представляется, так она представлялась и Пушкину: «Красою *вечною* сиять». *Равнодушная* природа! У Пушкина в контрапункте этих двух эпитетов уже дремлет будущая протестующая формула Ипполита-Достоевского. Источник пушкинской «равнодушной природе» (или предвосхищавшая параллель) был усмотрен С.А. Небольсиным в «Театральном прологе» к «Фаусту» Гёте. «*Wenn die Natur des Fadens ewge Länge gleichgültig*

---

[1] *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. Т. 2. С. 271; *Мазур Н.Н.* «Недоносок» Баратынского. С. 165.

drehend...» «*Когда природа-мать движеньем равнодушным / Нить вечную влечёт веретеном послушным...*» (перевод Н.А.Холодковского). «Перед нами явно общий поэтический словарь»[1]. *Словарь* и даёт опорные точки для уловления связей того большого контекста («органического единства философской и/или художественной мысли»), «кончик, краюшек» которого на нас глядит из предпринятого сближения нескольких слов-концептов в двух произведениях двух русских авторов-художников, — сближения, в которое втягиваются другие тексты не только русской литературы. «Равнодушная природа» и ее «ewge Länge», *вечная длительность* — и *вечная краса*, договаривает Пушкин.

Статус *вечности*, закрепляемый за *природой* в различных философских и особенно — неизменно и повсеместно — поэтических картинах мира, ведёт к спору двух основных религиозно-философских идей в истории человечества, как он очерчен в недавно впервые опубликованной книге Льва Тихомирова (1913–1918): спору христианства как религии Творения с религией «вечной самосущной природы» в учениях языческих и пантеистических[2].

Этот спор отражен и в лике природы у Достоевского. Вячеслав Иванов, когда говорит на эту тему в своей завершающей книге о Достоевском, недаром пользуется словом «вечная» как постоянным эпитетом. Иванов прежде всего отделяет Достоевского как созерцателя природных картин от того лирически-импрессионистического способа ее схватывания «на лету», какой выражен в стихотворной формуле Фета — «*Природы праздный соглядатай*». Достоевский, говорит Иванов, наложил на себя запрет выступать в этой роли. «Очень редко позволяет он себе упомянуть о природе, и всегда с целью указать в нужные и торжественные минуты на её вечную, недвижимую символику»[3].

Таков один лик природы в аспекте вечности. Это природа преображённая, можно сказать, софийная. Наиболее цельное

---

[1] *Небольсин С.А.* О «равнодушной природе» и сопротивлении «стихиям» // Пушкин и литература народов Советского Союза. Ереван, 1975. С. 159.

[2] *Тихомиров Л.* Религиозно-философские основы истории. М., 1997. С. 40–43. За указание на эту книгу благодарю Т.А. Касаткину.

[3] *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений. Т.IV. Брюссель, 1987. С. 511–512.

оформление этот лик получит в Зосимовой космологии как ответе на бунт Ивана Карамазова — космодицея Достоевского в большей мере, нежели теодицея[1]. «Ты не веришь в Бога. Как же клейкие листочки?» Так обнажённо-программно определён ответ Алёши Ивану в черновых записях к роману (15, 233). «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле...» (14, 290). Из этих семян и взрастают клейкие листочки, в споре братьев как бы отобранные у Ивана Алёшей[2]. Достоевский «видит христианскую мистерию в вечной литургии природы», — не устаёт повторять Вячеслав Иванов[3].

Подобная «литургия» присутствует и в горячих описаниях в «Идиоте» ликующего природного хора не только князем Мышкиным, но и — прежде еще него — Ипполитом Терентьевым. Начало пути к Зосимовой космологии здесь несомненно, и несомненно слышится в этой мушке в солнечном луче торжественное слово космодицеи самого Достоевского: «И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит...»

Но в том же монологе Ипполита тут же рядом природа является в виде неумолимого зверя-тарантула или безжалостной «громадной машины новейшего устройства», дробящей жизнь. Природа является в виде *законов* природы, не пожалевших и «великое и бесценное существо.., которое одно стоило всей природы и всех законов ее...» (8, 339). Два вопроса, которыми проходит испытание классическая теодицея — смерть ребёнка (или страдания детей у Ивана Карамазова) и смерть Христа. Замечательно, что Ипполиту для его заключения о природе недостаточно своего человеческого несчастия — хотя чего же больше нужно в его ситуации, и с этой мерой нигилистического эгоцентризма, что высказывается его исповедью? Но нет — он прибегает к *последнему* аргументу — смерть Христа без Воскресения. Ему это слово приходит как вывод из впечатления от мёртвого Христа на картине Гольбейна, о которой ведь сам Достоевский

---

[1] *Аверинцев С.* Теодицея // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 199.

[2] Подробнее — в нашей статье «Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки» // *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., Языки русской культуры, 1999. С. 216–222.

[3] *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений. Т. IV. С. 514.

сказал (а его герой уже за ним повторил), что от неё «вера может пропасть»[1]; так что и сам Достоевский своим впечатлением соучаствует в страшном слове Ипполита, как и Боратынский участвует в восклицании своего Недоноска, странного своего лирического героя. Мёртвый Христос Гольбейна — в центре связующего смыслового контекста.

У Достоевского в другом месте (в очерке «Приговор» в «Дневнике писателя», октябрь 1876) устами «логического самоубийцы» законы природы названы *вечными* и *мёртвыми*, и два эпитета эти идут в одном ряду как синонимы: «по каким-то там всесильным, вечным и мёртвым законам природы...» (23, 147). Таков другой лик природы в аспекте вечности. Это — «бессмысленно-вечная сила».

Но не забудем, что всё же высказывается и то и другое нигилистическими устами Ипполита и логического самоубийцы, и Достоевский сетовал после опубликования «Приговора» на *прямолинейное* понимание его читателями, объясняясь же с ними в следующих выпусках «Дневника», отвечал, «так сказать, на свои собственные сомнения и, так сказать, себе самому» (24, 45–46). Себе самому отвечал он, и возражая на двоящийся лик природы, устами своих героев — Ипполита сначала и за ним князя Льва Николаевича. Устами Ипполита возражая на пир и хор (о которых не может несчастный тем не менее не говорить восторженно) и против них выставляя «бессмысленно-вечную силу», устами князя затем повторяя почти буквально слова Ипполита о пире и хоре в другой — утверждающей — интонации, но тоже с позиции «неприглашённого» (в «знаменитой и классической строфе» Никола Жильбера), исключённого «выкидыша».

Природа иначе двоится в глазах Ипполита, иначе в глазах князя — и совсем иначе, но тоже двоится в глазах Достоевского. Она заключает в себе смертный приговор человеку — всякому человеку, но — приговор возводится на степень ultima ratio — и «великому и бесценному существу»: Христос Гольбейна как аргумент Ипполита и Достоевского. Аргумент двоящийся тоже: для Достоевского, испытавшего потрясённое впечатление от гольбейновского Христа и это собственное впечатление описавшего в романе устами трёх его персонажей (Рогожина, князя и Ипполита), вопрос решался *в конечном счете* преображением

---

[1] *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1923. С. 59; Летопись жизни и творчества Ф.М.Достоевского. Т.2. СПб., 1994. С. 130.

природного образа, решался образом *зерна*: эпиграф к «Братьям Карамазовым». «Сеется в тлении, восстаёт в нетлении... сеется тело душевное, восстаёт тело духовное» (*1 Кор.* 15; 42, 44).

В лирике Боратынского тоже два лика природы.

Что с нею, что с моей душой?
С ручьём она ручей
И с птичкой птичка! с ним журчит,
Летает в небе с ней!

Зачем так радует её
И солнце и весна!
Ликует ли, как дочь стихий,
На пире их она?

Но это радостное пантеистическое единение души с природой достижимо ценой «забвенья мысли»: душа «*забвенье мысли пьёт*» на пире стихий.

«*Ликует ли, как дочь стихий...*»? В стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы?» (1833) дан ответ; здесь разрушен пантеистический образ одушевлённого космоса, и природа является как «законы природы»; природный миропорядок предстаёт как подчинённый неукоснительной механической закономерности и проникнутый сплошной «неволей» — и этому сплошному детерминизму космического миропорядка самым острым образом противостоит человек, с его «душой», с его «страстями» и «мечтаниями свободы».

Ни в ту ни в другую понятную парадигму «Недоносок», созданный в те же годы, не помещается. Герой его, как душа на пире стихий, так же весело играет «*с животворными лучами*» — в одной строфе, где «блещет солнце». Но в следующей «*ненастье заревёт*» и — «*Бедный дух! ничтожный дух!*» — его вьёт и крутит как пух, побивает «*прах земной и лист древесный*». «Недоносок» ни на что не похож и в лирике Боратынского, и во всей русской поэзии. Единственный раз поэт в своей лирике передал голос другому «я», удивительному персонажу, которого наделил самостоятельным, хоть и метафорическим бытиём. В то же время эта «чужая речь» — сокровенная, чистая лирика Боратынского.

«Я» стихотворения — существо неопределённой природы, человекодух, чей образ и даже характер (в стихотворении создан его характер!) складывается из непредставимого совмещения признаков. «*Я из племени духов, / Но не житель Эмпирея*

<...> *И ношусь, крылатый вздох, / Меж землёй и небесами*». Не человек, а дух, олицетворённый крылатый вздох, однако вдруг обретающий черты физического тела, которое бьёт древесный лист, удушает прах летучий, и самая нематериальная лёгкость «вздоха» оборачивается лишь крайней физической слабостью. Не человек, а дух, но высказывающий своё состояние на языке человеческих чувств, исполненный человеческой психологии, очень душевный дух, привязанный к человеку всем своим внутренним строем. У него ведь даже «*слёзы льются из очей*» от жалости к «*земному поселенцу*» — мера одновременно душевной и физической конкретности, отличающей эту странную особь «*из племени духов*».

«*Меж землей и небесами...*» «Что же это такое, если не платоново μεταξύ?» — спрашивал Г. О. Винокур[1]. Это замечание побуждает вспомнить описание Эрота в «Пире» Платона как среднего между богами и людьми существа, по природе своей ни бессмертного, ни смертного, гения-демона как посредника между людьми и богами, находящегося также и «посредине между мудростью и невежеством» («Пир», 202е, 203е). Принцип середины господствует в эстетике Платона, говорит А. Ф. Лосев, воплощениями этого принципа являются как любая вещь, так и центральная категория — *душа* как средина между чувственной вещью и разумом, чистой идеей. «Она повисает между тем и другим и всё время меняется, как бы трепещет между абсолютным небытиём и абсолютным бытиём»[2].

Повисает и трепещет... Эмоциональные соответствия бедного духа у Боратынского этим классическим описаниям очень заметны, особенно если принять во внимание опущенную поэтом в «Сумерках» вторую строфу, где герой называет себя — «слепец».

Весел я небес красой,
Но слепец я. В разуменье
Мне завистливой судьбой
Не дано их провиденье.
Духи высшие, не я,
Постигают тайны мира,

---

[1] *Винокур Г. О.* Баратынский и символисты // К 200-летию Боратынского. С. 38.

[2] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 365.

Мне лишь чувство бытия
Средь пустых полей эфира.

Можно пожалеть о том, что строфа была опущена, потому что это самоограничительное самоопределение бедного духа как владеющего «*лишь чувством бытия*», которым — но не более того — он, видимо, и наделяет существо на земле, когда «оживляет» его («*На земле / Оживил я недоносок*»), — весьма существенная характеристика его «среднего» — и даже жалкого, перед высшими духами, — положения в «племени духов», в их, так сказать, «духовной иерархии» (не сказать в этом случае, вспоминая известное сочинение, — «небесной иерархии», поскольку, по существу, здесь дух-субъект стихотворения отлучен от неба).

Может быть, и допустимо говорить о платоновском подтексте «Недоноска», подобно тому как Вадим Ляпунов в прекрасной статье говорил о его гётеанском подтексте[1] (об этом — ниже). Но «середина» платоновская — положительный принцип, начало мирового равновесия, и Эрот его олицетворяет. Недоносок Боратынского окружён отрицательными отграничениями и характеристиками — как *Недо*носок. В нём акцентирована экспрессия неполноценности и ущербности. То же отличает и странное промежуточное пространство — среду его обитания. «*Мир я вижу как во мгле; / Арф небесных отголосок / Смутно слышу...*» Неполноценны «*меж землей и небесами*» его отношения с обоими пределами-сферами. Но всё же верхняя сфера, о которой он только «знает» («*Знаю: рай за их волнами*») более непроницаема для него, чем земная юдоль. Ведь для земного праха, что побивает его в ненастье, его пространство вполне проницаемо. Выразительное различие его движений в две стороны: «***Обращусь** ли к небесам, / **Оглянуся** ли на землю...*»

Наконец, он владеет дурной, бессмысленной *вечностью.* Но он владеет ею — как дух. Такой образ вечности так же труднопредставим, как и весь образ субъекта стихотворения. Онтологический статус его как духа — вполне неопределённый и неизвестно на какие философские представления опирающийся.

---

[1] Vadim Liapunov. A Goethean Subtext of E.A.Baratynskij's "Nedonosok". // Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. Mouton, The Hague — Paris, 1973. P. 277–281.

Кажется, он — создание самого поэта, вполне оригинальная поэтическая философема. Кто этот дух для того недоноска, которого (который[1]) он «оживил» на земле — то есть, видимо, наделил его *«лишь чувством бытия»*, какого, может быть, оказалось недостаточно, без сотрудничества с высшими духами, для жизни человека? Кто остался невоплощённым — земной недоносок или сам жаждавший воплощения в человеке несчастный дух (вспомним чёрта Ивана Карамазова, мечта которого — «воплотиться... окончательно, безвозвратно» — и, конечно, поэтому не в какого-то жалкого недоноска, а в семипудовую купчиху)? Наконец, загадка — название стихотворения, кого оно определяет? Оно двоится на духа и человека: метафорически переносится с земного младенца на самого произносящего монолог бессмертного духа, что говорит о их как бы вечном (в *«бессмысленной вечности»*) отождествлении. Но что такое этот бессмертный дух, если определяет его такое понятие животной физиологии, как «недоносок»?

Если всё же искать философские предпосылки такого странного порождения поэзии (стихотворение само — как дух-«недоносок», его лирический герой), то в нем проступает смесь (симбиоз) мотивов платонических, гностических и христианских. Христианские не доминируют и не окрашивают стихотворение; в основном они сводятся к слову «рай» и к внушаемым сюжетом и пространством стихотворения народно-православным представлениям о *мытарствах* (об этом — далее). Отголоски платоновских мифов весьма интенсивны и возбуждают вопрос о возможных путях знакомства поэта с ними («откровения Платоновы» упомянуты в письме Боратынского Пушкину в январе 1826[2]). Это, кроме Платонова μεταξύ, угаданного Г. О. Винокуром, конечно, «крылатый» миф о душах в диалоге «Федр»: «крылья души», увлекающие душу вверх в стремлении заглянуть в «занебесную область», но удерживаемые неразумной её поло-

---

[1] Тонкое замечание Н. Н. Мазур в вышеназванной статье (с. 142): «Оживил я недоносок» — сказано о человеке в неодушевленной форме винительного падежа — «таким образом, обыгрывается оксюморон *жизнь мертворожденного*».

[2] «Галич выдал пиэтику на немецкий лад. В ней поновлены откровения Платоновы и с некоторыми прибавлениями приведены в систему» // Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. М., 1998. С. 172–173.

виной (грубым и злым из двух олицетворяющих душу коней), отяжеляющей душу и тянущей ее вниз, в результате чего «она с трудом созерцает бытиё» (в то время как избранные, совершенные души «останавливаются на небесном хребте; они стоят, небесный свод несёт их в круговом движении, и они созерцают то, что за пределами неба». «Федр», 246b—248b[1]). Это идея *рождения* («рождения в прекрасном») как события приобщения смертной природы человека к бессмертному и вечному — «потому что рождение — это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу» («Пир», 206e; несостоявшееся рождение в «Недоноске» — противоположное этому событию *несобытие*). Из представлений гностических образует известную параллель несчастному Недоноску «неоформленная субстанция» неприкаянной Ахамот, не получившей подлинного, а лишь мысленное рождение (как «гипостазированное "помышление" падшей Софии»), вся жизнь которой сводится «к аффективно-страдательным состояниям (печаль, страх, недоумение, неведение»)[2]; замечательно — как, конечно, непреднамеренное опять-таки подтверждение параллели, — что Лев Тихомиров, описывая гностический миф, про Ахамот говорит, что она — «наподобие выкидыша»[3]. О резком гностическом отделении душевных людей от духовных (пневматиков-гностиков), при непереходимой грани между этими классами людей («Гностики разделяют или оставляют разделённым все то, что в христианстве (а отчасти и в неоплатонизме) является единым или соединённым»[4]), напоминает столь непосредственная *душевность* духа-Недоноска, в его непревозмогаемой отделённости от сферы высших духов, «разуменье» которых ему не дано. Они «*постигают тайны мира*», ему — «*лишь чувство бытия*» (интересно было бы отгадать причину, по которой вторая строфа с её гностической окраской была опущена в «Сумерках»).

Итак, тяготящая роскошь «*бессмысленной вечности*». Видимо, заключительный стих не прошёл духовной цензуры неда-

---

[1] С этим диалогом Боратынский был знаком, о чём говорит его письмо И. В. Киреевскому от мая—июня 1831 г., содержащее перифразу известных слов Сократа из «Федра»: «Деревья и зелень покуда столько же развлекают меня в деревне, сколько люди в городе» // Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. С. 256.

[2] *Аверинцев С. С.* Ахамот // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 136.

[3] *Тихомиров Л.* Религиозно-философские основы истории. С. 181.

[4] *Соловьёв В. С.* Гностицизм // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. 2-е изд. Т. 10. СПб., 1914. С. 325.

ром — с ортодоксальной точки зрения сочетание понятий вызывающее. Хотя и христианская идея вечности поляризована представлением о вечных адских муках, а поэзии образ бессмысленной вечности очень не чужд в различных вариациях — от пушкинской игры в аду, идущей *«не из денег, а только б вечность проводить»*, до достоевской бани с пауками, — подобные образы заключают всегда в себе вызывающий парадокс. Звучит таким парадоксом и последний стих «Недоноска». Вызов резко заметен на фоне миниатюры Батюшкова («Надпись для гробницы дочери Малышевой», 1820), где *та же рифма* «скоротечность — вечность» предъявлена от лица самого умершего младенца, как бы того самого человеческого недоноска, который *«отбыл без бытия»* в последних строках Боратынского.

Им молви от меня: «Не сетуйте, друзья!
Моя завидна скоротечность;
Не знала жизни я,
И знаю вечность».

В последних стихах «Недоноска» воспроизводится та же ситуация, но с обратными знаками, и можно их прочитать как реплику на гармоническое решение проклятого вопроса Батюшковым. Антиномическая рифма здесь у Батюшкова предстает преобразованной в примиряющую гармонию. У Боратынского антиномия составляющих рифму понятий резко подчеркнута вызывающим эпитетом к слову «вечность».

Миниатюра Батюшкова была написана на пороге его безумия, одним из мотивов которого стало переживание вопроса о времени и вечности. «Он решительно не мог переваривать вопроса о времени. “Что такое часы? — обыкновенно спрашивал он и при этом прибавлял: — Вечность!”» Это переданное доктором Дитрихом изречение больного Батюшкова, записанное за ним в 1828 году[1], имело литературную историю, собранную

[1] *Кошелев В.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 331. Из немецкого текста записок доктора Дитриха: «Darum ist ihm fast Alles verhasst, was an bürgerliche Regel und Ordnung erinnert. Darum fragte er sich einige Mal auf der Reise, indem er mich mit spöttischem Lacheln anblickte und eine Bewegung mit der Hand machte, als zöge er eine Uhr aus der Tasche: “Was ist die Uhr?” und gab sich selbst die Antwort: “Die Ewigkeit!” <...> Darum behauptete er mit Heiligen und Engeln Umgang zu haben, unter denen er besonders zwei nennt: Eternità und Невинность». *Майков Л.* Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896. С. 273.

Т. Г. Цявловской по французским источникам[1]: пересказанная m-me Necker в конце XVIII в. притча о приговорённом в тюрьме, который спрашивает: «Quelle heure est-il? — on lui repond: — L'éternité». Молодой Пушкин тот же вопрос переносил в ад: «Который час, спрашивают адских теней — вечность»[2] — и, по предположению Т. Г. Цявловской, хотел его ввести в ту поэму, где играют в аду, *«чтоб только вечность проводить»*. Но, конечно, недаром, имея литературную родословную, изречение Батюшкова закреплено за ним в нашей памяти (чему способствовало стихотворение Мандельштама[3]) как слово-эпилог его драгоценной для нас судьбы, поэтической и человеческой. И в том экзистенциальном, «эктропическом» (термин В. Н. Топорова[4]) пространстве поэзии, в котором она объединяется с жизнью поэта в некий «единый текст», безумное слово больного Батюшкова откликается его примиряющей миниатюре, обнаруживая в гармоническом звучании слова «вечность» на её окончании трагическую иронию, поскольку сам поэт, произнеся гармонически это слово, тут же выпал из времени в такую вечность, какую воистину не избежать назвать «бессмысленной». (Понятие «эктропического» пространства может пригодиться и чтобы сложнее расслышать необычный для Боратынского и поражающе бодрый и устремлённый в будущее тон непреднамеренно и неосознанно (напротив! — настроенного на новую жизнь) предсмертного «Пироскафа» в единстве с ожидавшей поэта в Италии смертью, «навстречу которой он плыл»; в этом едином контексте судьбы и поэзии «силой глубинного смыслового противотечения» радостное поэтическое событие плавания из Марселя в «Элизий земной» обращалось в «плавание из времени в вечность»[5]. Перемещённое в такое общее пространство поэзии

---

[1] *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес» (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. Л., 1960. С. 107–108.

[2] Запись от 16 октября 1822 г. в дневнике М. П. Погодина со слов Дениса Давыдова, слышавшего это от Пушкина в начале 1821 г. на юге // Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799–1826. Сост. М. А. Цявловский. 2-е изд. Л., 1991. С. 326.

[3] «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912).

[4] *Топоров В. Н.* Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. Сборник в честь 75-летия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993.

[5] *Чумаков Ю.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 297.

и судьбы предпоследнее стихотворение Боратынского скрывало в себе трагический парадокс, подобный тому, что в себе заключала и гармоническая «вечность» в предкатастрофной миниатюре Батюшкова).

Излагая понятие вечности в энциклопедической статье, Владимир Соловьёв разделял два его «совершенно различных смысла»: 1) смысл безусловный — вечность как атрибут абсолютного существа и 2) смысл условный — как «бесконечное продолжение или повторение данного бытия во времени». В этом условном смысле и представляется вечность природы, поскольку «никто из смертных никогда не видал исчезновения таких предметов, как земля, небо, океан»[1]. Тот и другой варианты условной вечности («бесконечное продолжение или повторение») нашли себе представления-соответствия у Достоевского: это раскольниковская вечная жизнь «на аршине пространства» («и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность» — 6, 123; вечность здесь синоним бессрочного срока — «только бы жить, жить и жить!») и «скучища неприличнейшая» чёртовой космогонии в «Карамазовых» — бесконечное повторение одной и той же земли и того же её развития «всё в одном и том же виде, до черточки» (15, 79), что соответствует, по Соловьёву, представлению вечности мира в различных философских системах «(напр., у стоиков)» как «повторения в бесчисленных циклах одного и того же космогонического и исторического содержания»[2]. Иной, безусловный образ вечности дан христианством, а ранее предсказан Платоном, учившим о времени как *рождённой* субстанции (рождённой вместе с небом и космосом; далее в этом порядке рождений является и человек), в отличие от вечного, нерождённого первообраза; время у Платона — «некое движущееся подобие вечности», «подражание вечности» («Тимей», 37d–39c). Христианский трансцензус — евангельская вода в эпизоде встречи с самарянкой — трансцензус воды колодезной в живую воду, пьющий которую «не будет жаждать вовек», источник земной, преобращённый в «источник воды, текущей в жизнь вечную» (*Ин.* 4;14).

По отношению к этому безусловному пониманию и стоит парадокс «*бессмысленной вечности*». По отношению к «идее, которую понять нельзя», как идее «чего-то огромного, огром-

---

[1] Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. Т. 10. С. 231–232.

[2] Там же.

ного», против которой и «вместо всего этого» Свидригайлов у Достоевского выставляет всего одну комнатку вроде деревенской бани с пауками (6, 221). Комнатка-баня вместо *идеи,* такой идеи, *которую понять нельзя.* Тоже образ бессмысленной вечности как параллель изречению Недоноска. Ещё параллель, уже поминавшаяся, — пушкинская игра в аду. «*А только б вечность проводить*» — каламбур, построенный на несовместимости, философской разнопланности, невзаимозаменяемости и в то же время неустранимой внутренней связанности понятий времени и вечности; здесь происходит «адское» их совмещение. «Время не пусто, не есть "суета сует" Экклезиаста, но полно вечностью, бесконечно приближается к ней, <...> и однако же модально, по образу бытия, с ней не отождествляясь»[1]. В адском пушкинском каламбуре — *пустая* вечность, протекающая впустую, как протекает впустую время. Можно сослаться здесь на замечание М. М. Бахтина (в неопубликованной рукописи к работе о романе воспитания конца 1930-х г.), относящееся к «Улиссу»: «Джойс доказал, что один пустой день действительно равен пустой вечности» (Архив Бахтина). По-христиански (цитированные выше слова о. С. Булгакова) вечность есть *смысл* и *цель, наполнение* протекания времени. По отношению к этому пониманию «*бессмысленная вечность*» есть логический парадокс. Однако, мы видим, в поэзии он получает все новые воплощения как парадокс небеспочвенный. Здесь надо нам вернуться к «Недоноску».

Об объявленной им бессмысленной вечности как собственной участи спросим — где, так сказать, она локализована? Ибо образ вечности как сущности вневременной в поэзии, как можно было видеть уже в приведённых примерах, тяготеет к пространственным представлениям. Скажем, в почти «Недоноску» синхронном стихотворении Боратынского «Запустение» (1834, о котором Иосиф Бродский сказал, что это лучшее русское стихотворение[2]), благодатная «*несрочная весна*» локализована в «стране», куда сошел дух умершего отца, — в Элизии. Напротив, пушкинская бессмысленная вечность локализована в аду. Странная вечность духа-Недоноска — не райская и не адская, локализованная в промежуточном, смешанном из признаков обеих сфер-миров пространстве, описание которого напоминает народно-православные представления о месте загробных

---

[1] *Протоиерей Сергий Булгаков.* Агнец Божий. М., 2000. С. 160.

[2] *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 229.

испытаний души — *мытарств*. «Пространственная зона этих испытаний — между землёй и небом, где действуют “духи злобы поднебесные” (*Ефес*. 6, 12) ...»[1] В церковном учении о мытарствах они имеют название *воздушных* мытарств; в многочисленных примерах из богослужебных книг, приводимых святителем Игнатием Брянчаниновым, говорится о трудностях посмертного шествия души через воздушное пространство от покинутой земли к чаемым небесным вратам, трудностях вследствие невозможности избежать на этом пути «истязаний» души, проверки ее на грехи[2]. «*Испытанием воздушных мытарств*» сюжет именуется в «Житии и терпении» преподобного Авраамия Смоленского (XIII век), исследованном Г. П. Федотовым и В. Н. Топоровым; тема эта здесь развивается в связке с темами разлучения души с телом, с одной стороны, и Страшного суда — с другой, образуя с ними вместе единый сюжет; сообщается в «Житии», что это были не только преимущественные темы проповедования преподобного, но и двух икон, им написанных: «Написа же двѣ иконѣ: едину Страшный судъ втораго пришествиа, а другую испытание въздушныхъ мытарьствъ, их же всѣмъ нѣсть избѣжати, яко же великый Иоанъ Златаустъ учить...»[3] О том, какое зримое воплощение могла получить эта тема, говорит описание и даже воспроизведение (но технически очень несовершенное, мелкое, черно-белое и почти невозможное для рассмотрения) фронтисписа новгородской Фроловской псалтири XIV в. в книге Б. А. Рыбакова: изображается воздушная зона, в которой мечутся «души-птицы», которым предстоят воздушные мытарства (даётся отсылка к учению Авраамия Смоленского) в виде расставленных на пути их движения вверх препятствий «вроде силков»[4]. Как в литературном, так и особенно в живописном выражении, замечает В. Н. Топоров, «образ принадлежит к числу нечастых и, безусловно, специфичных», отличающихся притом «полуфольклорной» окраской. Генеалогию темы исследователь возводит к вариантам гностического учения, отразив-

---

[1] *Аверинцев С. С.* Мытарства // Мифы народов мира. Т. 2. С. 189.

[2] Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова. Слово о смерти. М., 1991. С. 136–159. За помощь при обращении к материалам на тему мытарств благодарю А. В. Топорову.

[3] *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. С. 130.

[4] *Рыбаков Б. А.* Стригольники. Русские гуманисты XIV столетия. М., 1993. С. 174–177.

шимся в русских духовных стихах о «Голубиной» (Глубинной) книге[1], в свою очередь воздействовавших на учение Авраамия Смоленского, что и стало предметом прижизненного гонения преподобного с обвинением в ереси (с таким составом обвинения — «глубинныя книги почитаетъ»), а историка русской святости в XX веке побудило назвать его «страстотерпцем православного гнозиса»[2]. Зарождение идеи мытарств в идейной среде гностицизма подтверждается более ранними специальными изучениями: «В своей монографии о происхождении гностицизма Анц <...> справедливо указывает на первостепенное значение гностических представлений о мытарствах, через которые проходит душа усопшего: гнозис сообщает формулы и заклинания, дающие душе свободный пропуск в сферу блаженства»[3]. Однако учение о мытарствах перешло в восточное христианство и закрепилось в православии в качестве учения церковного[4].

Тему стихотворения Боратынского нельзя определить как тему мытарств: «*в полях небесных*» мечется не умершая душа, а ее неопределённый alter ego, «*бедный дух*», имеющий к погибшему на земле недоноску неясное, но безусловно *личное* отношение. Н. Н. Мазур рассмотрела «фольклорный субстрат» сюжета «Недоноска», связанный «с комплексом народных поверий о детях, умерших при рождении или до крещения, в число которых включаются и недоноски»[5]. Кажется очевидным, что с этим комплексом поверий органически слито в предполагаемом неопределённо широком генетическом контексте-подтексте стихотворения и несомненно бывшее знакомым поэту (в том числе как отражённое в православном богослужении) и также «полуфольклорно» окрашенное представление о мытарствах души. В очень сложно превращённом виде оно отражается как в лирическом сюжете, так и, особенно, в образе *пространства* «Недоноска». По поводу способа использования фольклорных материалов поэтом Н. Н. Мазур к месту приводит из письма Боратынского И. В. Киреевскому от июня

[1] *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. С. 132–135.

[2] *Федотов Г. П.* Святые древней Руси. Нью-Йорк, 1960. С. 71.

[3] *Трубецкой С. Н.* Учение о логосе в его истории // Собр. соч. кн. С. Н. Трубецкого. Т. 4. М., 1906. С. 335.

[4] Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова. Слово о смерти. С. 138.

[5] *Мазур Н. Н.* «Недоносок» Баратынского. С. 143.

1832 г., где он высказывал недовольство пушкинской «Сказкой о царе Салтане» как «совершенно русской сказкой», не обнаруживающей достаточно смелого преобразования материалов народной поэзии собственным вымыслом поэта: «Материалы поэтические иначе нельзя собрать в одно целое, как через поэтический вымысел, соответственный их духу и по возможности все их обнимающий»[1].

Кажется, в самом деле можно видеть в этом высказывании поэта путь к объяснению источников и ключей, питавших самое смелое и самое странное произведение его «поэтического вымысла». «Недоносок» неуследимо почти «собрал в одно целое» очень многое из весьма обширного контекста «материалов поэтических» не только народной поэзии, но и литературы не только национальной, а также и философской мысли, в который он уходит корнями, и, как узнаём мы от Достоевского, воздействовал на развивающуюся жизнь контекста далее. Поэтому, как и об отражении «Недоноска» в «Идиоте», и о других возникающих в ходе нашего размышления сближениях и «подтекстах», можно сказать, что это сближения *через контекст*, и в них «важнее не степень подобия, близости, а глубина их, отсылающая к общей или подобной типологически исходной ситуации»[2].

Ещё одно сближение — не прямое, а *косвенное*, но относящееся к тому же контексту. Если вернуться к мытарствам: «*Не задержусь в вратах мытарств*», — когда-то пророчил путь своей поэтической души Державин (а мы увидим сейчас, что то же могла бы сказать и душа поэта Гёте в стихотворении Боратынского «На смерть Гёте»). А душа-недоносок — наверное, можно сказать, что она задержалась в вратах мытарств как в своей бессмысленной вечности. Задержалась навечно как навечно *невоплощённая*. Притом вопрос, как уже было сказано, — кто остался невоплощённым — *душа* (земной недоносок) или же *дух* (его двойник-представитель «в полях небесных»)?

В вышеназванной статье Вадим Ляпунов поставил в параллель Недоноску Гомункула из второго акта второй части «Фауста» и предположил в этой теме поэмы Гёте один из источников стихотворения Боратынского. Гомункул, искусственно порожденный в колбе новейшим алхимиком Вагнером при скрытом

---

[1] Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. С. 297.

[2] *Топоров В. Н.* Понятие предела и ἔρωζ в платоновской перспективе (этимологический аспект) // Античная балканистика. М., 1987. С. 114.

участии Мефистофеля, жаждет человеческого воплощения — разбить стекло и «родиться на свет». Он характеризован как существо, обладающее разумом и духовными свойствами, но не имеющее «веса»:

Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht
Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.

В переводе Н. А. Холодковского:

Теперь ему стекло лишь вес даёт:
Он воплощенья истинного ждёт.

Отличие Недоноска на фоне гётевского Гомункула в том, что он обречён на вечную невоплощенность и отсутствие силы дать воплощение. Гомункул, стремясь к воплощению, достигает его парадоксальным образом, разлившись в волнах Эгейского моря и обратившись для автора в аллегорию-иллюстрацию его эволюционной теории[1]. Краткая история Гомункула у Гёте оптимистична и разумна. Он стремится к осуществлению своей энтелехии и неуклонным путем достигает его. Два момента при этом существенны, имеющие отношение к нашему неоднократно уже поминавшемуся смысловому контексту. Это, во-первых, растворение фантастического существа в природе как достижение цели вочеловечения: гётевская религия природы, о которой он сказал: «Она всё» (в лирическом фрагменте в прозе «Природа», переведённом Герценом[2]). И во-вторых, это путь приобщения к красоте в античном облике (Елена для Фауста и Галатея, о трон которой Гомункул разбивает свое стекло; вспомним явление Галатеи у Боратынского в ярко эротически окрашенном стихотворении «Скульптор»); перед тем, увлекая Фауста в классическую Элладу, Гомункул с отвращением отзывается о христианском готическом духе окружающей северной архитектуры.

(Трудно не вспомнить, читая сцену «Скалистые бухты Эгейского моря» в «Фаусте», об исключительной роли того же самого «хронотопа» в мире Достоевского: тот же самый «уголок Греческого архипелага» в грёзе Версилова, тот же пейзаж из Клода

---

[1] *Холодковский Н. А.* Комментарий к «Фаусту» // *Вольфганг Гёте.* Фауст. Часть вторая. Пг.; М., 1922. С. 303–304.

[2] *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1954. Т. 3. С. 140.

Лоррена. «Тут запомнило свою колыбель европейское человечество...» (13, 375). Размежевание Достоевского с Гёте очевидно и на этой странице «Подростка», однако — размежевание в точке сближения, какая была несомненно в этом любовном вглядывании и русского писателя также в это особое «место» европейского культурного мифа.)

Виртуальная связь «Недоноска» с мотивами Гёте, усмотренная Вадимом Ляпуновым, поддерживается стихотворением Боратынского «На смерть Гёте» (1832). В «Недоноске» можно видеть отчасти на это стихотворение реплику. Гёте в стихотворении Боратынского — идеальный пример полной жизненной *воплощённости* — «*Почил безмятежно, зане совершил / В пределе земном всё земное*» — как следствия пантеистического единения с *природой* столь же полного — «*С природой одною он жизнью дышал...*» И вот загробное следствие:

И если загробная жизнь нам дана,
Он, здешней вполне отдышавший,
И в звучных, глубоких отзывах сполна
Все дольное долу отдавший,
К Предвечному лёгкой душой возлетит,
И в небе земное его не смутит.

Как обычно у Боратынского, очень «необщее» и, очевидно, неортодоксальное понимание посмертного бытия души. Это *лёгкое* бытиё тогда, когда человек на земле вполне изжил свою земную природу и этим вполне очистил от её тяжести освобождающуюся душу — от смешенья с земным и «смущенья» земным. Но для этого надо при жизни не воспарять духом к небу, но, напротив, вполне отдышать здешней жизнью, отдать всё дольное долу: концепция, очевидно, отвечающая жизненной философии самого Гёте.

Гёте и Недоносок — вот интересная пара героев в лирике Боратынского. Парадоксальная пара — столь несоизмеримые величины. Но поэтическими характеристиками в нескольких точках они очевидно соизмеряются. «*Крылатою мыслью он мир облетел...*» — «*И ношусь, крылатый вздох...*» Это вновь напоминает о классах существ духовных и душевных в классификации гностиков. И — категории, в каких живописано действие этой крылатой мысли:

Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашёл ей предел.

Предел и беспредельное — классические категории платоновские[1], вновь возбуждающие вопрос о тайном присутствии «откровений Платоновых» в лирике Боратынского. И наконец — загробное следствие в уже цитированной последней строфе. Лёгкий полет души совершенного гностика — и тяжёлый, срывающийся бедного духа. Этот срывающийся полет, ограниченный положенным ему *пределом,* — очевидная реплика на стихотворение памяти Гёте:

И едва до облаков
Возлетев, паду, слабея.

И — «*К Предвечному лёгкой душой возлетит*». В книгах святых Отцов так описывается «беспрепятственный восход души»[2], покаянием очистившейся от земных грехов и освобождённой от воздушных мытарств. Однако душа идеального человека-поэта, каков Гёте у Боратынского, очистилась не от грехов — о них, конечно, в стихотворении речи нет, — а вообще от земной природы, что становится возможным именно потому, что человек при жизни изжил ее до конца. Очевидно, теодицея (потому что «пафос этого умозрения приводит к своеобразной теодицее»[3]) не вполне христианская[4], поскольку как бы безгрешным мыслится столь совершенное осуществление человеком своей земной природы в границах земной жизни. Но и Державин не покаянным псалмом оправдывал свою уверенность в посмертной участи — «*Не задержусь в вратах мытарств*». Как для Державина, так и для Гёте в стихотворении Боратынского пропуск сквозь эти врата дается *поэтам.* Гёте у Боратынского одновременно пропуск такой имеет как совершенный гностик и совершенный поэт.

---

[1] *Платон.* Сочинения. Т. 3 (1). М., 1971. С. 564, 568 (комментарий А. Ф. Лосева).

[2] Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова. Слово о смерти. С. 145.

[3] *Иванов Вячеслав.* Два русских стихотворения на смерть Гёте // *Вячеслав Иванов.* Собрание сочинений. Т. IV. С. 164.

[4] Почему и избрано было стихотворение для иллюстрирования понятия «Натура» в атеистическом «Карманном словаре» Петрашевского (см. примечание на с. 79).

Что же при этом сам Боратынский-поэт как автор стихотворения памяти Гёте? Он со своим идеальным образом, похоже, никак не отождествляется, даже скорее напротив. Этот торжественный образ строит он отстранённо, тогда как несчастного своего Недоноска выражает *лирически.* И Недоносок по всем статьям отличен от лёгкой души идеального человека-поэта. Если принять, что это метафора (но метафора олицетворённая, ставшая персонажем, лицом, *существом*; метафорическая природа этого существа признаётся всеми истолкователями), то чего метафора Недоносок? Сказать о ней — «метафора поэта»[1] (бытия поэта в мире) — слишком недостаточно. Хотя намеченная контрпараллель стихотворению памяти Гёте поддерживает такую версию, но она же её и ограничивает, и всё же самое сопоставление двух образов этих в мире Боратынского строится на более широкой экзистенциальной основе. Вероятно, нашему пониманию не обойтись без слишком общих слов о человеческом духе в падшем земном его состоянии, той Прометеевой искре, о которой когда-то сказал молодой поэт: «*Но в искре небесной приняли мы жизнь, / Нам памятно небо родное...*» — теперь оно закрыто для стремящегося к нему субъекта, а искра духа предстала слабой и неочищенной человеческой духовностью. Метафора неочищенного смешения в человеческом духе небесного и земного, лёгкого и тяжёлого. Оттого бедный дух так душевен и психологичен и так гротескно невесомо-материален — тяжелее гётевского Гомункула, совсем лишённого веса. Оттого «*паду, слабея*»: стремящееся, духовное, лёгкое в человеке оказывается тяжёлым для неба.

Иван Киреевский писал в статье памяти Боратынского: «Такие люди смотрят на жизнь не шутя, разумеют её высокую тайну, понимают важность своего назначения и вместе неотступно чувствуют бедность земного бытия»[2]. Неотступно чувствуют... *Бедность земного бытия...* Вот чего метафора Недоноска.

Тема жизненной невоплощённости возвращает нас к Достоевскому, к «Идиоту». О его герое мы читаем у М. М. Бахтина: «Можно сказать, что Мышкин не может войти в жизнь до конца, воплотиться до конца, принять ограничивающую человека жизненную определённость. Он как бы остаётся на касательной к жизненному кругу. У него как бы нет ж и з н е н н о й п л о т и, которая позволила бы ему занять определённое место в жиз-

[1] *Мазур Н. Н.* «Недоносок» Баратынского. С. 149, 151.

[2] *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 236.

ни (тем самым вытесняя с этого места других), поэтому-то он и остаётся на касательной к жизни. Но именно поэтому же он может "п р о н и ц а т ь" сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное "я"»[1].

Гёте говорил Эккерману про своего Гомункула: «Духовные создания вроде Гомункула, не до конца очеловеченные, и потому еще ничем не омрачённые и не ограниченные...» Гёте тут же прибавляет, что такие существа причислялись к демонам, отсюда родственная связь Гомункула с Мефистофелем[2].

Достоевского и Гёте М. М. Бахтин противопоставил друг другу как художников противоположного типа на основании разной организации их миров во времени и пространстве[3]; различие — до противоположности — самых общих их философских ориентаций выступает в их отношении к таким основным реальностям, как природа, классический мир (античность) и христианство. Достоевский начал свой путь с того, что пересмотрел и ограничил роль Гёте в духовной истории человечества. Пушкин за десять с лишним лет до того (в 1827) записал о «Фаусте» как «представителе новейшей поэзии, точно как Илиада служит памятником классической древности»[4]. Эту картину пересмотрел молодой Достоевский (не зная о том, потому что пушкинские слова опубликованы были значительно позже), когда писал брату 1 января 1840 г.: «Гомер (баснословный человек, может быть как Христос, воплощённый Богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу, а не Гёте <...> Ведь в "Илиаде" Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос новому» (28, кн. 1, 69). Не зная пушкинских слов, Достоевский расширил картину истории поэзии до всей духовной истории, но Гомер у него остался на том же месте, а «параллелью» ему вместо Гёте явился Христос. Если это юношеское письмо подключить к тому большому контексту, который мы постоянно в этой статье имеем в виду, то, может быть, и не будет недопустимо взглянуть на него как на ответ — понятно, непреднамеренный — в том числе и на стихотворение Боратынского памяти Гёте.

---

[1] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 233–234.

[2] *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете. М., 1986. С. 330.

[3] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 38.

[4] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений (большое академическое), 1949. Т. 11. С. 51. Далее — ссылки на это издание.

Общеизвестна формула героя в черновиках к «Идиоту»: «Князь Христос». Формула эта не перешла в роман и осталась на положении внетекстового комментария автора к образу. Вместо этого в центр романа встал (лёг) мёртвый Христос Гольбейна. Идея же «князя Христа» осталась утаённой и проблематичной. Парадоксальная формула героя не перешла в роман, но отозвалась в парадоксальной фигуре героя в романе. В нём ведь и гётевский искусственный человечек, может быть, отразился, не только Христос. Homunculus как алхимический термин — *человечек*, очень маленький человек. О князе доктор вынес заключение, что он «вполне ребенок» и «только ростом и лицом похож на взрослого» (8, 63). Сестрам Епанчиным он говорит при первом знакомстве, что меньше других жил и меньше других понимает в жизни. От Аглаи на это следует возражение, что если он знал, что такое быть счастливым, в чём им признался, то, стало быть, жил не меньше, а больше других (8, 53). Такое вот совмещение «меньше» и «больше» и отличает князя от всех людей. Он «меньше» других человек и «больше». Он «выкидыш» и он «князь Христос».

Он, по слову Бахтина, не имеет *жизненной плоти*. Понятно, что это тоже метафора, подобно метафоре Недоноска. Скрытая в реальном материале романа метафора прозаическая подобно той открытой метафоре поэтической. На центральной идее христологической — *воплощение* — всё в романе и держится. Всё Евангелие Иоанна, писал Достоевский, приступая к роману и разъясняя замысел, — «*всё чудо находит в одном воплощении*, в одном появлении прекрасного» (28, кн. 2, 251). Действие «Идиота», как и многовековой уже истории до него, совершается «после появления Христа, как и д е а л а ч е л о в е к а в о п л о т и» (20, 172), и определяется этим. *Воплощённость* Сына Человеческого — главное и дорогое для Достоевского. Кто же по отношению к этому главному князь — «идиот»? Как *человек, не имеющий жизненной плоти*, он представляет собой обратную проекцию идеальному образу. Полная воплощённость чревата ограниченностью, как замечал Гёте по поводу своего Гомункула, тем, что называется на языке православном дебелостью. Невоплощённость чревата нежизненностью, жизненной слабостью, как бы известной призрачностью. Тема жизненной воплощённости присутствует всюду в романе. О Настасье Филипповне сказано в одном месте: «эта нежившая душа» (8, 38). Хотя сказано это в начале романа и от лица как бы Тоцкого, слово это остаётся с ней до

конца: «Ведь это... дитя; теперь она дитя, совсем дитя!» (8, 484). Вячеслав Иванов пишет о «несоизмеримости» князя «с окружающим его человечеством»[1] как об обоюдоостром свойстве его. Князь тоже человекодух среди людей, что определяет и миссию его среди них, и срыв этой миссии. Рай на земле как цель её — так это понято одним из персонажей романа; здесь о рае есть очень серьёзное место: « — Милый князь, <...> рай на земле нелегко достаётся; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» (8, 282). Миссию, «рай» определил в прекрасной старой статье А. П. Скафтымов как «идею прощения» каждого каждым[2]. «*Знаю: рай за их волнами*» — знал Недоносок. Миссия князя срывается, как полёт Недоноска к раю. Кажется, Боратынский знал о рае то, что в романе сказано князю, и в одном из последних стихотворений нашёл к этому рискованному слову единственный в своем роде эпитет:

И на строгой Твой рай
Силы сердцу подай.

Рай на земле срывается, и безумный князь в эпилоге «в конечном счёте» отторгнут «и от земли и от неба»[3], или, как формулирует другая новая исследовательница (Т. А. Касаткина), излагая устное выступление А. Тоичкиной, «князь, вытолкнутый из мира безумием и не принятый миром иным, не умирает, а буквально “зависает” в швейцарских горах — вне земного мира, но в пределах земного окоёма». Эта формула «зависания» как итог романа настолько напоминает о ситуации «Недоноска», что воспринимается как непреднамеренная отсылка к нему. Непреднамеренность ассоциации у истолкователей «Идиота», не вспоминавших при этом о «Недоноске», убедительнее всего и свидетельствует о реальности наследования (также непреднамеренного) романом Достоевского некоторого смыслового контекста, наработанного русской (и не только русской) литературой.

---

[1] *Иванов Вячеслав*. Собрание сочинений. Т. IV. С. 538.

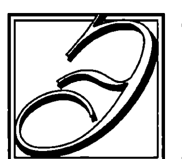
[2] *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского: Сб. статей / Под ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924. С. 185.

[3] *Тоичкина А.* Проблема идеала в творчестве Достоевского 1860-х годов. (Роман «Идиот») // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 11. СПб., 1998. С. 33.

«Путь “Недоноска”» вёл «к миру Достоевского». Из мира русской лирики путь вёл в мир русского романа, преодолевая границы поэзии и прозы и тем созидая «поверх барьеров» некий общий одновременно литературный и идейный контекст. Но в движении «поверх барьеров» на этом не останавливаясь и выводя исследование поэтических и идейных связей, сосредоточенное всего лишь на пятачке из нескольких слов в едином тексте русской литературы, на просторы контекста универсального, представленного в том числе и упоминавшимися мировыми именами и, вероятно, не только ими. К погружению в этот универсальный контекст и ведёт нас «путь “Недоноска”» в русской литературе.

2000

ДОСТОЕВСКИЙ — ГЕНИАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ



то слово о Достоевском как гениальном читателе было сказано замечательным русским филологом, работавшим в эмиграции, в Праге, Альфредом Бемом. Там, в Праге, он в 1933 г. напечатал статью с таким названием — «Достоевский — гениальный читатель»[1]. Вот интересный взгляд на гениального писателя, которого можно увидеть вдруг с неожиданной стороны. И с неожиданной стороны увидеть его по-новому как художника. Конечно, можно и на Льва Толстого взглянуть как на читателя. И у Толстого тоже читательское впечатление бывало творческой силой. Прочитавши у Пушкина фразу «Гости съезжались на дачу», Толстой сказал — «Вот как надо начинать» — и тут же начал «Анну Каренину». Но той интенсивной и непрерывно действующей силой, какой оно было у Достоевского, чтение у Толстого не было. И не возникло у исследователей Толстого мысли о Толстом — гениальном читателе. А на художника Достоевского эта мысль, эта формула вдруг бросает неожиданный яркий свет.

Фёдору Достоевскому 23 года, и 24 марта 1845 г. он шлёт письмо брату Михаилу. «Бедные люди» уже почти написаны, но ещё никому не известны, гениальный писатель ещё никому не известен, а гениальный читатель уже рассказывает о себе. Он пишет брату: «Ты, может быть, хочешь знать, чем я занимаюсь, когда не пишу, — читаю. Я страшно читаю, и чтение странно действует на меня. Что-нибудь, давно перечитанное, прочитаю вновь и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во всё, отчётливо понимаю, и сам извлекаю умение создавать»[2].

Он *страшно* читает — это сильное слово передаёт температуру того состояния, в котором он находится и в котором чтение и «создание», творчество смешиваются и почти совпадают, пе-

---

[1] См.: *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе. С. 35–57.

[2] *Достоевский Ф.М.* Т. 28. Кн. 1. С. 108.

реходят одно в другое. Он читает как аналитик, почти как литературный критик («вникаю во всё, отчётливо понимаю»), и в чтении напрягается новыми силами и — главное — извлекает умение создавать. *Страшное* чтение описано здесь как необходимое творцу возбуждение — и такова его декларация на всю жизнь. Эта-то беспримерная литературная возбудимость писателя Достоевского и будет названа его свойством гениального читателя. А в романе, который уже почти написан, в первом его романе, *чтение* становится центральным событием и основной интригой в литературном дебюте нового автора.

Все это помнят: автор «Бедных людей» заставляет своего героя, бедного чиновника, пережить не совсем ему привычные состояния. Автор заставляет героя прочитать подряд повесть Пушкина и гоголевскую «Шинель» и подробно высказаться о своих читательских впечатлениях. Автор ставит литературный эксперимент: он приобщает бедного героя к высокой литературе и делает это в собственных авторских целях. «Шинель», в отличие от Пушкина, вызывает у Макара Девушкина человеческий протест — и это нужно писателю Достоевскому. Девушкин — примитивный читатель, и он читает повесть Гоголя не как художественное произведение, а как прямой репортаж о его собственной бедной жизни, которую «подсмотрели» и тем его оскорбили. Но этого примитивного читателя можно также назвать экзистенциальным читателем, который узнает себя в прочитанном и переживает это прочитанное всем своим человеческим существом. И вот с помощью этого примитивного читателя и сквозь его своеобразную литературную критику снизу на своем высшем уровне читает тот же материал гениальный читатель Достоевский — и полемически также он от «Шинели» отталкивается. Так с помощью примитивного читателя-героя гениальный читатель-автор занимает своё место в высшем литературном ряду, за Пушкиным и Гоголем. Так на своем пути, который здесь начинается, ситуация чтения становится для художника Достоевского первым шагом.

Достоевский быстро и далеко уйдёт от «Бедных людей», и так открыто это событие чтения как основное действие и глубочайшее переживание больше у него нигде не повторится. Но Достоевский-читатель в Достоевском-художнике продолжает присутствовать непрерывно. В нем присутствует и непрерывно работает накопленная литературная память, интенсивность

и мощь которой позволяет в нашей литературе сравнить с Достоевским одного только Пушкина. По насыщенности их творческих текстов литературной памятью только двоих их можно поставить рядом. За Достоевским этого долго не замечали — и вообще художника Достоевского долго не замечали, его подавлял Достоевский — творец идей, сыгравший в истории русской мысли роль «некоторого центра нашей философии», как сказал недавно о нём Сергей Аверинцев[1]. За титанической проблематикой Достоевского, которою долгое время почти исключительно интересовалась русская философская критика, мало была заметна тонкая сложность его литературного текста. Время художника Достоевского пришло в двадцатые годы двадцатого века, когда на него, наконец, обратили внимание история литературы и поэтика. Тогда уже помянутый Альфред Бем и открыл Достоевского — гениального читателя. И он не только дал эту общую формулу — он нашёл слова, чтобы описать гораздо более сложные формы, в которых живёт литературная память у Достоевского.

Бем описывал это так: в самых разных художественных сценах Достоевский, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний»[2]. Состояние загадочное, и важно, какое слово исследователь нашёл для его описания. Не простое литературное воспоминание, тем более не прямое цитирование — *припоминание*, платоновский термин. Именно этот оттенок значения, в отличие от простого воспоминания, хотят передать русские переводчики Платона, когда переводят его anamnesis как *припоминание*. Например: «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную...» («Федр», 249d). Тот же оттенок значения помогает передать характер творческой памяти Достоевского. Мы видим этого автора в особенном состоянии, как бы сомнамбулическом, в состоянии спонтанного и полуосознанного припоминания, в том состоянии, в какое Сократ в диалогах Платона погружал своих собеседников, открывая им, что знание есть припоминание того, что душа уже знает, не сознавая того, — как и Достоевский у Бема (*может быть, и сам того не сознавая*). Творческий анамнесис, по Платону и по Бему, был писательским методом Достоевского.

---

[1] *Аверинцев С. С.* София — Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 329.

[2] *Бем А. Л.* Исследования. Письма о литературе. С. 104.

В статье Бема «Сумерки героя», в которой это формулируется, рассматривается роковая сцена в романе «Бесы» — глава «Законченный роман», последнее утреннее свидание Ставрогина с Лизой Тушиной. Свидание на фоне пожара и преступления. Эта сцена рассматривается на дальнем литературном фоне утреннего свидания Германна с Лизаветой Ивановной в пушкинской «Пиковой даме», свидания, также происходящего на фоне ночного преступления героя. Значит ли это, что пушкинская сцена прямо здесь повлияла на автора «Бесов»? Наверное, нет, здесь более сложная и отдаленная связь. «Пиковая дама» за этой сценой в «Бесах» *просвечивает*, «маячит» «где-то на заднем плане» сознания автора «Бесов». Так и пушкинский Германн за Ставрогиным где-то «маячит», как один из его прототипов в нашей литературе.

Вообще же за Ставрогиным очень много чего «маячит». Я в своё время писал об Онегине и Ставрогине, сближая две сцены — сон Татьяны и свидание Ставрогина с Хромоножкой[1]. Во сне Татьяна, и мы вместе с ней, приобретает новое знание о своём герое. Он является в полностью отличающейся от его реального окружения обстановке, среде и обществе, в новой роли и новом облике. Он в окружении фантастических чудищ, как атаман разбойничьей шайки, в руке его появляется *длинный нож*, с ним рядом девушка-жертва. Можно рискнуть сказать, что это в «Евгении Онегине» пророчество о Ставрогине.

Можно сказать, что Онегин во сне Татьяны прообразует, предсказывает Ставрогина в петербургских трущобах в обществе капитана Лебядкина. Но к Ставрогину в этой роли ведёт целый сплав литературных источников, и прежде всего не русских, а европейских. В одной из журнальных рецензий на «Бесы» Ставрогин был назван смесью нашего Печорина с Родольфом из «Парижских тайн» Эжена Сю. Это тема английского и французского авантюрного романа 1820–1840 годов, тема Булвер-Литтона, Мюссе, Бальзака и Сю, тема, которая так была описана Леонидом Гроссманом в его «Поэтике Достоевского» (1925): «Скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками»[2]. Но путь Ставрогина ведёт его далее с социального дна на дно политическое, от подонков к нигилистам-бесам. Петр Степанович Верховенский ситуацию

---

[1] *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 152–191.

[2] *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 57.

с удовольствием осмысляет в духе классического авантюрного романа: «Аристократ, когда идёт в демократию, обаятелен!»

Словом, «Евгений Онегин» с Эженом Сю у гениального читателя Достоевского легко вступают в химическую реакцию, давая Ставрогина. А этого персонажа, Николая Ставрогина, среди многочисленных сплавов литературной памяти Достоевского, вероятно, можно назвать чемпионом. Но вот только что мы сказали, что Онегин во сне Татьяны — это пророчество о Ставрогине. Гениальный читатель нашел у Пушкина то, что Пушкин послал ему как заявку на будущее, как проект. В большом художественном мире так, видимо, память и образуется. Ещё пример такой же словно предустановленной встречи памяти и проекта — несостоявшийся политический сюжет «Евгения Онегина», о котором Достоевский не знал, но который, не зная, осуществил.

У Пушкина были большие замыслы расширения действия романа в стихах, была сожжена глава, содержавшая хронику декабристского движения, а однажды он обмолвился о намерении связать Онегина с декабристами. В советское время эта версия пользовалась у пушкинистов большим вниманием. Но Пушкин отказался от этих планов, и соответствующие рукописи Пушкина при Достоевском были ещё неизвестны. Но Достоевский привёл Ставрогина к бесам, тогда как Пушкин всё-таки *не* привел Онегина к декабристам. В «Бесах» спустя полвека случилось то, чего не случилось всё же в «Онегине», — «праздный», скучающий барин оказался в центре радикального политического движения, где ему, казалось бы, нечего делать: как объясняет Ставрогин, он «только так» связался с нигилистами, «как праздный человек»; мотив у Онегина, видимо, был бы такой же. Вышло так, что Достоевский тайный пушкинский план осуществил, не зная о том. Как это случилось и как это можно объяснить? Неосуществившаяся возможность словно была записана в память литературы впрок, наперёд, и вышла в её открытый сюжет, когда через полвека возможности русской жизни и русской литературы дозрели.

Тему о гениальном читателе Достоевском я хочу заключить ещё одним странным сближением, как сказал бы Пушкин. Сближением также пушкинско-достоевским, но на этот раз сближением философского эпоса Достоевского с пушкинской лирикой. Надо сказать вообще, что в мире литературных припоминаний прозаика Достоевского припоминаний из поэзии, пожалуй, не меньше, чем из прозы. Достоевский в прозе был по-

эт, и проза его особенным, можно сказать, интимным образом связана с русской поэзией, да и не только с русской. В «Идиоте» умирающий Ипполит декламирует в подлиннике «знаменитую классическую строфу Мильвуа», при этом путая источник: на самом деле он читает из знаменитого стихотворения Николя Жильбера (1780), в котором возникла формула неприглашённого гостя на жизненном пиру («Au banquet de la vie, infortuné convive...»), ставшая привычным общим местом в русской поэзии пушкинской эпохи. И это французское стихотворение словно бы растворяется в переживаниях не одного Ипполита, но и самого князя Мышкина: оба чувствуют себя на пиру жизни неприглашёнными, «выкидышами» — таким грубым словом оба себя называют.

И вот в заключение я хочу вспомнить стихотворение молодого Пушкина, исполненное отчаяния и гнева; гнев направлен на покорные своим властителям народы — это конец 1823 г., терпят поражение европейские революции в Италии и Испании, и у радикально настроенного в то время поэта — острое политическое и человеческое разочарование. И вот он пишет стихотворение как подражание евангельской притче о сеятеле, поэт встаёт на место сеятеля-Христа и обращается к людям с этого места. Пушкинское лирическое «Imitatio Christi» 1823 года.

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды.
Рукою чистой и безвинной
В порабощённые бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

Какое-то время тому назад я уже в который раз читал поэму «Великий инквизитор» в «Братьях Карамазовых» — и вдруг меня поразили текстуальные сближения, почти совпадения, с молодым стихотворением Пушкина, написанным за четверть века до романа Достоевского; при жизни Пушкина это стихот-

ворение, конечно, напечатано быть не могло и стало известно уже незадолго до того, как Достоевский приступил к «Карамазовым».

Как все помнят, Великий инквизитор произносит свой монолог перед молчащим Христом. Он обращается к Спасителю как сеятелю свободы и демонстрирует исторический результат его проповеди свободы как полную неудачу: «Не ты ли так часто тогда говорил: “Хочу сделать вас свободными”. Но вот ты теперь увидел этих “свободных” людей».

Инквизитор здесь почти повторяет то, что четверть века назад было сказано пушкинским сеятелем: *К чему стадам дары свободы?* И про «стада» он тоже здесь повторяет: «И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо». «Свобода» и «стадо» — два ключевые слова-антагонисты, которыми связаны речи и аргументы пустынного сеятеля и великого инквизитора.

Хочется отметить и такое отражение речи сеятеля в рассказе инквизитора — *Ярмо с гремушками да бич*, последняя строка стихотворения. «Ярмо» инквизитора в его мире — тоже «с гремушками», он не забыл и об этом в своей социальной архитектуре: «Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, с хором, с невинными плясками». Лидия Яковлевна Гинзбург говорила по этому случаю, что вот и советскую художественную самодеятельность предсказал Достоевский.

Итак, получается, что пустынный сеятель Пушкина заранее описал мир Великого инквизитора. Но и обратно: инквизитор задним числом описал лирическую историю сеятеля у Пушкина. Инквизитор говорит молчащему Христу: «Ты хочешь идти в мир и идешь с голыми руками, с каким-то обетом свободы...» Разве не так у Пушкина сеятель свободы шел в мир с голыми руками — и что из этого вышло?

Стихотворение Пушкина стало известно незадолго до того, как возник «Великий инквизитор» у Достоевского. Помнил ли это стихотворение он при создании «Инквизитора», мы не знаем, известия нам об этом он не оставил. Но текст «Великого инквизитора» пушкинское стихотворение помнит. Вероятно, автор, по своему обыкновению, его здесь творчески *припоминал*. Однако припоминание получилось парадоксальное. В самом деле: ведь у Пушкина говорит герой Евангелия, вернее, его alter ego в пушкинской современности, кто-то вроде его романтического апостола в современности. У Достоевского говорит его ан-

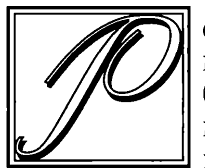
тагонист-узурпатор. Но аргументы разочарованного сеятеля он текстуально воспроизводит. Тоталитарный герой Достоевского текстуально совпадает с пушкинским сеятелем свободы. Сеятель же свободы евангельский у Достоевского молчит. В большом тексте русской литературы, где так парадоксально перекликаются стихотворение Пушкина и поэма Ивана Карамазова, бурный лирический монолог пустынного сеятеля превращается в молчание Христа, риторическая же энергия его обличительной речи у Пушкина перешла в риторически изощрённый монолог инквизитора.

«Великий инквизитор» в составе «Братьев Карамазовых» — вставной рассказ, произведение в произведении, у него два автора — Иван Карамазов и Достоевский, и два эти автора борются в тексте поэмы. Отчаяние пушкинского лирического героя идеологически служит в её сюжете Ивану и инквизитору, служит их целям, но вердикт окончательный выносит слушатель, Алеша: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того». Автор Иван не спорит, признавая тем самым как будто авторскую свою неудачу. Но неудача Ивана есть удача автора Достоевского, очевидно, задумавшего и исполнившего «хвалу Иисусу».

Достоевский как гениальный читатель скрыл себя в тексте «Великого инквизитора» — его текстуальная перекличка с лирической пушкинской миниатюрой пока никем не замечена. Но, может быть, о Достоевском как гениальном читателе эта скрытая перекличка свидетельствует особенно ярко.

2007

«МИР» В «ВОЙНЕ И МИРЕ»



ечь пойдет об одном слове в романе «Война и мир». Об одном только слове, но слово это — особой ценности в книге Толстого: *мир*. Как известно, это русское слово чрезвычайно богато значениями. И совершенно неповторимым образом смысловая емкость этого слова соединяется с широтой содержания книги Толстого.

«Война и мир» — заглавие простое и спокойное. Эпически спокойное и летописно простое. Как у пушкинского летописца — вспомним: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»:

Описывай, не мудрствуя лукаво,
Все то, чему свидетель в жизни будешь:
Войну и мир, управу государей,
Угодников святые чудеса...

В словах трагедии Пушкина как будто скрывалось заглавие будущей книги Толстого.

Самая первая и самая общая тема всякого эпоса — война и мир. Заглавие, в высшей степени отвечающее тому «духу эпоса», которого, как признано всеми, исполнена книга Толстого. Просто то, о чем нам рассказывается, тема и основное событие: война и мир, а в композиции — основное деление книги на главы мирные и военные, сменяющие друг друга.

Но в то же время смысл заголовка для нас как будто двоится, а именно — двоится значение второго понятия: мир. Это уже не так однозначно и просто, как у пушкинского летописца. Там не являлось вопроса, в каком смысле мир, а у читателя книги Толстого такой вопрос возникает, ибо весь текст книги дает для того основания. Ведь слово это не только стоит в заголовке, но оно проникает весь текст романа, охватывает широкий круг содержания и образует здесь целую сетку значений.

Исследователи[1] выясняли, как сам Толстой своей рукой писал название, и высказывали предположения, почему он мог написать и «миръ», и «міръ», тогда как печаталось в заголовке при жизни Толстого всегда только «миръ» = не-война. Б. Эйхенбаум в заметках о 90-томном Собрании сочинений осудил это стремление мудрствовать лукаво над заголовком и придавать такое значение случайностям орфографии в письмах Толстого[2]. Но все же, если рассматривать заглавие вместе со всем текстом книги, следя за тем, как заглавие раскрывается в тексте или, наоборот, как заглавие вырастает из текста (как и было в процессе работы Толстого над книгой), — все же проблема соотношения разных значений понятия *мир* возникает. Название книги: «Война и миръ» в значении: отсутствие войн, согласие, тишина и покой — так, как у пушкинского Пимена. Но в тексте наряду с этим значением мы встречаем в большом изобилии и слово в другом написании (по прежней орфографии): міръ в значении «весь свет», «все люди», и еще целый ряд подобных значений. В тексте при этом «миръ» всегда встречается в одном определенном значении, противоположном «войне», в то время как «міръ» — в нескольких разных и даже противоречащих одно другому значениях. В настоящей статье, не претендуя на полный обзор всех случаев, ограничимся некоторыми наблюдениями, над тем, как «исполняется» слово «мир» у Толстого и как в «исполнении» этом разворачивается художественная ситуация книги «Война и мир». В употреблении этого слова в тексте действительно есть своего рода сюжет, который мы и хотим сейчас проследить. Наша статья — это только фрагмент: лишь несколько случаев, образующих в высшей степени содержательную связь, сцепление, по любимому слову Толстого. Не только спокойствием эпоса и простотой летописи веет от «мира» в «Войне и мире», но и тем, что К. Леонтьев называл в этой книге «современной взволнованной сложностью». Мы увидим в наших примерах именно это.

Мир в тексте романа Толстого, в сущности, непереводим: непереводима полнота этого слова и объемлемой им многогранной художественной идеи. Переводимо заглавие («La guerre et la paix», «Krieg und Frieden»), однако в тексте для выражения всех

---

[1] См.: *Билинкис Я. С.* Мир в «Войне и мире» // Билинкис Я. О творчестве Л. Н. Толстого. Л., 1959. С. 225–226; *Зайденшнур Э. Е.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., 1966. С. 67–68.

[2] См.: Русская литература. 1959. № 4. С. 223.

значений того же русского мира необходима целая серия разных иноязычных слов; обратимся к французскому переводу: la paix (в заглавии и всюду, где не-война), le monde (в ряде значений), l'univers (в значении космическом, в масонском рассуждении Пьера), la commune (крестьянский мир-община), tous ensemble (в молитве «Миром Господу помолимся»), terrestre (мирской)[1]. Множественность значений передается, но только ценой утраты единого сверхзначения, или, может быть, лучше сказать — всезначения, которое составляет такую могучую смысловую скрепу в толстовском эпосе. Можно сказать, что теряется неизбежно что-то очень существенное в единстве художественной идеи книги из-за невозможности адекватного перевода.

Но существует ли это единое значение слова «мир»? Два его основных значения обособились как два отдельных слова, что и было в старой орфографии закреплено различным написанием. Так по-разному и писал их Толстой в тексте своей книги. Однако историки языка свидетельствуют, что в своей глубинной этимологии русский «мир» — единое слово с очень широким диапазоном значений, и два основных значения соединяются в его смысловой полноте: мир как отсутствие вражды и войн, спокойствие и согласие, eirēnē, и мир в значении «свет» и космос. Устроенный космос, благоустроенный человеческий мир, мир как связное целое и есть согласие, «мир» частей.

Еще в начале нашего века А. Мейе отметил в исследовании по этимологии и словарю старославянского языка, что славянское «миръ» в значении «мир, не-война», в сущности, несомненно, тождественно «миру» в значении «космос»[2].

В последнее время обоснование единого значения слова «мир» дано в работах В. Н. Топорова, посвященных мифологическому образу индо-иранского божества Митры, чьей функцией было посредничество между божественными существами и людьми, объединение людей силой договора с ними и, таким образом, объединение людей «в социальную структуру, в мир, как можно было бы сказать, заимствуя термин русской социально-общинной традиции»[3]. Согласно исследованию В. Н. То-

---

[1] См.: Léon Tolstoi. La guerre et la paix. Trad. d'Elisabeth Guertik. Paris. 1963.

[2] Meillet A. Études sur l'etymologie et le vocabulaire du vieux slave. T. 2. Paris. 1905. P. 404.

[3] *Топоров В. Н.* Из наблюдений над этимологией слов мифологического характера // Этимология. 1967. М., 1969. С. 19.

порова, к имени Митры этимологически восходит и русский «мир» во всех основных значениях. «Таким образом, славянская (в частности, русская) традиция уникальным образом сохраняет трансформированный образ индо-иранского Митры в виде представлений о космической целостности, противопоставленной хаотической дезинтеграции, о единице социальной организации, возникшей изнутри в силу договора и противопоставленной внешним и недобровольным объединениям (типа государства), наконец, о том состоянии мира (дружбы), которое должно объединять разные коллективы людей в силу Завета, положенного между людьми и их верховным патроном»[1].

Это соединение значений «eirēnē» и «космос» в смысловой емкости одного слова — уникальное свойство русского (шире — славянского) «мира», не имеющее аналогий в западноевропейских языках. Лучше всего выявляется эта полнота значений слова «мир» в понятии крестьянского мира — сельской общины: это одновременно «все люди», малая вселенная и мирное, согласное сообщество людей — сообщество и согласие. Не забудем — каким особенным смыслом было насыщено это понятие в русской мысли и русской литературе прошлого века — как утопическая идея, как общественный идеал и даже идеологический миф,— сколько надежд и программ было связано с миром-общиной.

В «Войне и мире» Толстого осуществляется именно русская уникальная полнота значения единого слова «мир». В этом отношении сама простота заглавия, крайняя простота составляющих его понятий, их элементарность, обобщенность и широта тем больше способствуют многозначности смысла.

1. Обратимся к «Войне и миру». Николай Ростов возвращается в свой родной Павлоградский полк, после того как на воле, в Москве, он пережил потрясение от сложности отношений с Соней, Долоховым, которому он проиграл 43 тысячи, дал честное слово при невозможности его выполнить и вдруг почувствовал под напором жизни этот всегда для него непререкаемый кодекс чести каким-то условным вздором: «Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...»[2] После этого кризиса, вновь очу-

[1] *Топоров В.Н.* О семиотическом аспекте митраической мифологии в связи с реконструкцией некоторых древних представлений // Semiotyka i struktura textu. Warszawa, 1973. S. 370.

[2] *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений (Юбилейное). М.; Л., 1934. Т. 10. С. 59. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

тившись в «определенных условиях полковой жизни», он себя чувствует так, как чувствует себя усталый человек, ложась на отдых. Здесь он может «служить хорошо и быть вполне отличным товарищем и офицером, т. е. прекрасным человеком, что представлялось столь трудным *в миру*, а в полку столь возможным» (10, 125).

В миру — у Толстого дано курсивом как специфическое выражение: мирская жизнь, что кипит за оградой монастыря, вся безграничность связей человеческой жизни с ее видимой пестротой отношений, мнений, стремлений, целей, в которых надо ориентироваться, делать выборы и принимать решения, — «безурядица вольного света», где, по Ростову, все вздор и путаница. *В миру* трудно быть прекрасным человеком, а в монастыре — для Ростова в полку — легко; а ему как герою Толстого нельзя не быть прекрасным человеком — конечно, в своем понимании: прямодушным, порядочным, благородным — рыцарем на особый гусарский лад.

Но ту же задачу решают все основные герои Толстого, каждый по-своему: как быть прекрасным человеком? «Пьер принадлежал к числу тех людей, которые сильны только тогда, когда они чувствуют себя вполне чистыми». Но Пьер загрязняется очень быстро от жизни «в миру», со свалившимся на него богатством, женитьбой на красавице Элен, столкновением из-за нее с Долоховым (тем самым Долоховым, через которого входит в свой кризис и Николай Ростов), наконец, с нелепой дуэлью, на которой он, не желая того, едва не убил человека. Пьер совершает весь этот ряд стихийных поступков, которых он не хотел совершать. В результате он приходит в состояние нравственного тупика, которое передано таким сравнением: свернулся винт, на котором держалась вся его жизнь; винт вертится вхолостую, ничего не захватывая, все на том же нарезе. Именно так работает мысль у Пьера в Торжке на почтовой станции, когда он едет в Петербург после дуэли и разрыва с женой; то, что он видит сейчас на станции, его собственная жизнь, мировая история — все это вместе попадает в его мыслительную машину, которая вертится вхолостую, но перестать вертеться не может. Он видит, что смотритель обманывает, говоря, что нет лошадей, чтобы получить лишние деньги. «Дурно ли это было или хорошо?.. Для меня хорошо, для другого проезжающего дурно, а для него самого неизбежно, потому что ему есть нечего: он говорил, что его прибил за это офицер. А офицер прибил за то, что ему ехать

надо было скорее. А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика XVI казнили за то, что его считали преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» И нет ответа на эти вопросы, кроме одного: «умрешь — все кончится. Умрешь и все узнаешь, или перестанешь спрашивать». Но и умереть было страшно» (10, 65).

(В следующем своем романе, изображая предсмертный распад сознания у Анны Карениной, Толстой обратится к тому же уподоблению: «винт свинтился».)

Картина жизни в сознании Пьера в этот момент рассыпается на изолированные факты: каждый прав для себя, смотритель, что обманывает офицера, а офицер, что прибил смотрителя,– но нет ответа на общий вопрос: кто прав, кто виноват? В том, как связаны между собой явления жизни, нет целесообразности, нет смысла, а есть абсурд. В рассуждении Пьера все звенья связаны по логике абсурда, нагнетением противительного союза «а», который только разъединяет и словно отталкивает одно звено от другого: а офицер прибил за то... а я стрелял в Долохова... а Людовика XVI казнили за то... а через год убили тех... Такова картина жизни «в миру».

Эта жизнь представляется неупорядоченной, главное — морально неупорядоченной и даже нравственно безразличной («безурядица вольного света»); для Николая Ростова эта проблема существует в плане практической морали: в миру трудно быть прекрасным человеком, — Пьер ставит ее умозрительно: что дурно, что хорошо? (Кризисы Пьера и Николая Ростова идут параллельно в соседних главах первой и второй части второго тома.)

Выходом может быть тот или другой «монастырь»: для Ростова — «определенные условия полковой жизни» (в черновых вариантах прямо сказано об «этой уединенной, философской и монастырской жизни эскадрона» — 13, 630), для Пьера — масонская ложа. Эта глубинная ситуация: мирская жизнь — монастырь — в разных видах повсюду в романе. (Подобное же столкновение «миров» нравственного замкнутого и житейского открытого, но связанное, наоборот, с необходимостью выйти из своего «монастыря» в мирскую жизнь, возникает для княжны Марьи со смертью отца: «Она чувствовала, что теперь ее охватил другой мир житейской, трудной и сво-

бодной деятельности, совершенно противоположный тому нравственному миру, в котором она была заключена прежде и в котором лучшее утешение была — молитва» — 11, 136.) Тогда же в Торжке, в минуту полной потерянности, происходит провиденциальная встреча со старцем — «учителем жизни», словно посланным Пьеру, чтобы его спасти. Чем привлекает масонство? Оно предлагает как главную цель «собственное исправление и очищение. Только к этой цели мы можем всегда стремиться независимо от всех обстоятельств», — учит Иосиф Алексеевич Баздеев, «благодетель». Среди обстоятельств Пьер никогда не мог вполне сохранить чистоту; масонский орден является специальным устроением для достижения этой цели, но в условиях замкнутой организации, изолирующей от «мира», и потому «независимо от обстоятельств». Как Николаю Ростову в полку, Пьеру кажется счастьем повиновение: «Ему так радостно было теперь избавиться от своего произвола и подчинить свою волю тому и тем, которые знали несомненную истину» (10, 78).

Одна из масонских добродетелей — любовь к смерти. Для Пьера всегда, во всех его кризисах, смерть является как единственный ответ на все мучительные вопросы: «умрешь — все кончится». Такой ответ, конечно, лишь закрепляет неразрешимость вопросов. Масонство предлагает иное отношение к смерти — любовь к ней; однако уже при вступлении в орден, вспоминая его добродетели, Пьер именно эту седьмую добродетель забыл и никак не мог вспомнить ее. Отношение к смерти останется, несмотря на масонство, неразрешенной проблемой для Пьера, вплоть до встречи с солдатами на Бородинском поле и затем с Каратаевым.

Другое расхождение с масонством, которое обнаруживается сразу же, — отношение к мирской жизни в связи с задачей собственного исправления. Совершенствование «независимо от всех обстоятельств» у Пьера не получается. Откроем толстовский дневник молодости, и мы увидим, что именно эта проблема — самовоспитание и свобода человека в уединении от «обстоятельств» и среди них — больше всего занимает Толстого уже в эти юные годы. Восемнадцатилетний Толстой болеет, находится в клинике и доволен собой: «Здесь я совершенно один, мне никто не мешает, здесь у меня нет услуги, мне никто не помогает — следовательно, на рассудок и память ничто постороннее не имеет влияния, и деятельность моя необходимо должна развиваться». И дальше: «Отделись человек от общества,

взойди он сам в себя...» (46, 3). Но вот он вышел из клиники и сразу начал вести себя «не так, как я желал себя вести»: благие планы не исполняются, жизнь делается стихийной. Перемены в жизни необходимы, рассуждает Толстой: «Но нужно, чтобы эта перемена не была произведением внешних обстоятельств, но произведением души» (46, 30). И еще запись в дневнике за 1847 г.: «Дойду ли я когда-нибудь до того, чтобы не зависеть ни от каких посторонних обстоятельств? По моему мнению, это есть огромное совершенство; ибо в человеке, который не зависит ни от какого постороннего влияния, дух необходимо по своей потребности превзойдет материю, и тогда человек достигнет своего назначения» (46, 32). Молодой Толстой — сугубый рационалист в духе XVIII столетия — открывал в то же время иррациональную жизненную стихию как во внешнем мире обстоятельств, так и во внутреннем мире души; молодой Толстой переживал в себе очень лично теоретическую проблематику XVIII столетия, отразившуюся в западноевропейском романе воспитания. Интересно было бы сопоставить «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте с теми путями, которыми развиваются герои «Войны и мира»; здесь есть почва для сопоставления. В романе Гёте в качестве воспитателей героя есть широкая жизненная среда, в которой жизнь человека складывается из цепи случайностей, и есть башня Лотарио, что-то вроде масонской ложи, замкнутая община немногих избранных, овладевших тайнами бытия и способных воздействовать на обстоятельства. Вильгельм Мейстер вступает в это общество, пройдя жизненную школу; но он узнает здесь, что, находясь «в миру», он через все случайности и заблуждения стихийно следовал своему жизненному плану, которого он не знал, но который известен этим избранным людям, в чьих руках, оказывается, были нити его судьбы, и каждая случайность была предустановленной, каждая встреча — провиденциальной.

Мы не проводим сейчас никакого сопоставления романа Гёте с «Войной и миром», отметим только самую возможность сопоставления книги Толстого (особенно в том, что касается главных героев) и проблематики воспитательного романа. Не забудем в этой связи и педагогическую деятельность Толстого, которой он предавался как раз накануне «Войны и мира», понимая педагогическую проблему широко и отчасти аллегорически, в традиции тоже XVIII столетия: в педагогических статьях Толстого «школа», сверх прямого значения, — также и аллегория общества с его воспитательным воздействием на человека (подобно тому, как такой аллегорией общества у Гёте в «Вильгельме Мейстере» был театр).

Но возвратимся к Пьеру. Вступив в масоны, он быстро входит в противоречие с орденом: его увлекает больше всего деятельность во внешнем мире, «исправление рода человеческого», что осуждается орденом. Пьера тянет к внешнему миру и стихийному подчинению обстоятельствам; свое жизненное предназначение он осуществляет не в уклонении от заблуждений (для чего и нужна изоляция от «обстоятельств»), но, напротив, сквозь все случайные обстоятельства, зато оставаясь всегда открытым для всех влияний из мира. В эту стихийную жизнь, как в пучину, он погружается душой и мыслью. Пьер человек мирской, в отличие от своего друга князя Андрея, которого всегда его гордость предохраняет от житейской путаницы. Пьер никогда и ничем от нее не предохранен и не защищен.

2. Однако масонское воспитание не проходит даром; оно наделяет Пьера идеей благоустроенного миропорядка, которого он не видел, когда запутывался «в миру». В речи Пьера перед князем Андреем при их свидании в Богучарове появляется слово «мир» в противоположном значении: «На *земле*, именно на этой земле (Пьер указал в поле) нет правды — все ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно дети всего мира» (10, 116).

В *мире* Пьера — совсем не то, что *в миру*. Так как универсальное слово «мир» по-русски объединяет и землю (со всей человеческой жизнью на ней), и космос, то эти разные окончания одного и того же местного падежа: *в миру* и *в мире* — служат важному различению мирского и мирового. Обратим внимание и на такую подробность. Пьер говорит не просто «в мире», но с многозначительным уточнением: «но в мире, во всем мире есть царство правды...»[1].

Мир в этом новом значении («весь мир») противопоставлен у Пьера *земле* (которая соответствует жизни *в миру*) — противопоставлен как космос хаосу. *Земля* и мир обозначают два разных уровня понимания бытия. *Мир* — не просто общая связь чело-

[1] *Весь мир* — устойчивое фразеологическое сочетание, распространенное в славянских языках для обозначения космоса, вселенной; в «Материалах для словаря древнерусского языка» И.И.Срезневского к этому сочетанию «весь мир» приведено множество примеров из памятников древнерусской письменности. Находится ли «весь мир» в рассуждении Пьера в связи с этой традицией (возможно, через масонство)? Мы не имеем данных, чтобы ответить на этот вопрос; но характерная интонация уточнения и усиления смысла: «в мире, во всем мире» — свидетельствует о том, что выражение это в масонской речи Пьера Безухова не случайное, на нем поставлен особый акцент.

веческой жизни («в миру»), которая столько раз представляется персонажам книги Толстого хаосом, игрой произвола и случая, но это особая целесообразная связь, гармоническое целое, «царство правды». Да, на земле «все ложь и зло», но на эту землю нельзя смотреть «как на конец всего». Говоря о земле, Пьер указал в поле, говоря о мире —на небо. И князь Андрей впервые после Аустерлица увидел свое высокое, вечное небо, которое является темой князя Андрея в книге Толстого и с которым тогда, на поле Аустерлица, у него связались такие мысли: «Ничего, ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнейшего!»

Итак, этот *мир* противопоставлен жизни мирской, как небо земле.

Вопрос о смерти также возникает в этом разговоре; князь Андрей говорит, что не умозрения Пьера, «не доводы» убеждают его, «а жизнь и смерть, вот что убеждает»: смерть близкого человека, жены, перед которой надеялся оправдаться, но судьба решила иначе. «Зачем? Не может быть, чтоб не было ответа! И я верю, что он есть... Вот что убеждает, вот что убедило меня, — сказал князь Андрей» (10, 117). Это уже не та безнадежная смерть, как в кризисах Пьера («умрешь — все кончится»), лишающая существование смысла и цели, но, напротив, смерть как такое событие, которое заставляет думать о цели и смысле: «Не может быть, чтоб не было ответа!» — и если это и не то же самое, что масонская идея любви к смерти (хотя именно князь Андрей из героев книги наиболее внутренне близок этой идее), то во всяком случае это такая идея смерти, которая убеждает в существовании смысла жизни. «В мире, во всем мире», очевидно, и есть ответ на вопрос: зачем? Князь Андрей здесь сходится с Пьером[1].

В черновых редакциях князь Андрей по предложению Пьера вступает в масонское общество, где принадлежит «к холодным, но честным масонам» (13, 705). В окончательном тексте Толстой отказался от этого плана, однако в тексте «Войны и мира» остался след первоначального варианта сюжета — слова Андрея Пьеру на вечере у Бергов, загадочные для читателя: «Ты знаешь наши женские перчатки (он говорил о тех масонских перчатках, которые давались вновь избранному брату для вручения любимой женщине)» (10, 217).

---

[1] «Андрей высказывает свое сомнение в атеизме по случаю смерти жены», — записано на полях одной из черновых редакций этого эпизода (13, 613).

Чтобы почувствовать, что такое мир в этом значении благоустроенного целого, перенесемся к страницам четвертого тома, рассказывающим о состоянии Пьера, только что видевшего расстрел французами пленных: «С той минуты, как Пьер увидал это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога... Мир завалился в его глазах, и остались одни бессмысленные развалины» (12, 44). Миро-здание завалилось[1].

Мы знаем, что чувство благоустройства мира не раз подвергается испытанию в мироощущении героев Толстого; эта картина душевного состояния Пьера после расстрела особенно напоминает катастрофические ситуации, знакомые нам по литературе нашего века, однако в «Войне и мире» подобные ситуации, возникая, «снимаются», разрешаются, — в эту минуту у Пьера встречей с Платоном Каратаевым, который снова, подобно тому как в Торжке Баздеев, как будто послан ему: Пьер среди своего ужаса сначала заметил присутствие этого человека по крепкому запаху пота, отделявшемуся при каждом его движении, а затем то, каким образом он разувался, заинтересовало Пьера, — и эти несколько впечатлений, отвлекающих от рухнувшего мироздания, с необыкновенной быстротой возвращают его к жизни; уже в последних строках этой же главы он «чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новою красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, воздвигался в его душе» (12, 48).

3. В книге Толстого новые основы эти начинают воздвигаться вместе с началом войны 1812 года. В первые дни войны Наташа Ростова в церкви слышит слова, глубоко проникающие ее (великая ектения[2]): «Миром Господу помолимся». «Миром, все

---

[1] В ранней редакции этот образ завалившегося мироздания уже являлся в первом кризисе Пьера (после дуэли и разрыва с женой), в его разговоре со стариком масоном: «Ты говоришь, что мир состоит из падающих и давящих одна другую развалин. И это справедливо, ты один есть сия развалина. Что ты?» (13, 595). Пьер же «чувствовал, что для этого старичка мир не был безобразною толпою, не освещенный светом истины, но, напротив, стройным и величественным целым» (13, 593).

[2] В черновой редакции: «Она плакала при простых словах ектеньи» (14, 52).

вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братскою любовью — будем молиться, — думала Наташа» (11, 73).

Отметим, что это место в тексте — одно из таких, над которыми Толстой особенно много работал. Окончательной редакции предшествовал целый ряд вариантов Наташиного внутреннего комментария к слову «миром»; из этого видно, как важно было Толстому через Наташу истолковать это слово: «миром, со всеми одинаково» (14, 48); «думая, как она соединяет себя в одно с миром кучеров и прачек» (14, 52); «миром значит наравне со всеми, со всем миром» (16, 101). Очень существенно также и то, что в ранней редакции Наташины посещения церкви происходили еще до начала войны 12-го года, однако затем Толстой перенес этот эпизод в следующую часть и совместил его с первыми днями войны; таким образом, связались с ситуацией войны и слово «миром», которое Наташа слышит во время службы, и ее мысли по поводу этого слова (16, 84).

Мы видим (в окончательной толстовской формулировке Наташиных мыслей), как в этом соборном понятии — *миром* — объединяются оба главных значения: «все вместе» и «без вражды»[1].

Именно такое объединение двух основных значений представляет собой русский крестьянский мир — община: это одновременно «все люди», малая вселенная и мирное, согласное сообщество людей. Единое и общее значение слова «мир», которое в большинстве других случаев уже нелегко улавливается из-за того, что два основных значения обособились и далеко разошлись, так что уже представляются двумя разными словами, — это единое и общее значение выявляется именно миром-общиной. «Мир в этом смысле представляет собой идею божественного договора с людьми, реализованную в социальном (и пространственном) плане. В мире-общине идея божества как одной из договаривающихся сторон трансформирована в идею чего-то, что сотво-

---

[1] Замечательно, что этому тексту русского богослужения: «Миром Господу помолимся» — соответствует в греческом оригинале иное значение: «в мире (в согласии, в любви) Господу помолимся» (см: *Успенский Б.А.* Влияние языка на религиозное сознание // Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969. С. 161). Русский текст, таким образом, это неточный перевод греческого подлинника; но эта неточность, создающая новое соборное понятие, в высшей мере содержательна и показывает как нельзя более выразительно полноту русского слова «мир». Недаром в Наташином комментарии совмещаются то и другое значения.

рено им, учреждено в силу договора и тем самым стало самодовлеющим», — говорит В. Топоров в цитированной работе[1]. Мир-община в русских пословицах связан с богом и правдой и противопоставлен как отдельному изолированному человеку, так и внешним недобровольным объединениям людей.

Сколь много значит «мир» в этом смысле в «Войне и мире» Толстого, не нужно доказывать. И эту новую положительную реальность (уже не чистая умозрительная идея, как в прежних масонских рассуждениях Пьера, а действительное земное единство людей) выявляет война, однако особенная война, ведущаяся не государством и его орудием — армией, но миром. Новая форма, в которой теперь является это слово, — грамматически сложная форма (творительный падеж существительного, перешедший в наречие, при этом в самом творительном падеже совмещаются творительный инструментальный и образа действия); она выражает значение общего согласного действия, причем «мир» является одновременно и субъектом и орудием этого действия. Появившееся в словах молитвы, это значение на следующих страницах поддерживается (в том числе и грамматически) словами солдата, которые слышит Пьер: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва». Это и значит: миром. А еще на следующих страницах миром молятся накануне Бородина на Смоленскую икону солдаты и мужики-ополченцы вместе и наравне с Кутузовым: «Несмотря на присутствие главнокомандующего, обратившего на себя внимание всех высших чинов, ополченцы и солдаты, не глядя на него, продолжали молиться» (11, 195). В этой подробности, в самом строении этой фразы перед нами — структура мира-общины и то, что противоречит, не соответствует ей: основное действие фразы идет на фоне борьбы побочных мотивов в ее обособленных частях; выбивающееся в причастном обороте суетное внимание к главнокомандующему нарушает соборную молитву, однако причастный оборот с обеих сторон охвачен деепричастными оборотами, не признающими, отрицающими это мелкое направление интереса «высших чинов» («В такую минуту?» — как укоризненно скажет несколько дальше Пьер в разговоре с князем Андреем), благодаря чему основное действие «миром» не нарушается; но эти люди с мелкими интересами «в такую минуту» отпадают от «мира», так что

[1] *Топоров В. Н.* О семиотическом аспекте митраической мифологии в связи с реконструкцией некоторых древних представлений. S. 367.

не вполне исполняются слова Наташи: миром, все вместе, без различия сословий.

В бородинских впечатлениях Пьера новое освещение для него получает вопрос о смерти: «Кавалеристы идут на сраженье и встречают раненых, и ни на минуту не задумываются над тем, что их ждет, а идут мимо и подмигивают раненым. А из этих всех 20 тысяч обречены на смерть, а они удивляются на мою шляпу! Странно!» (11, 190). Это похоже, кажется, на систему мысли Пьера в Торжке, где господствовала логика абсурда; опять это нагнетение союзов «и» и «а», посредством которых связь жизненных фактов «остранняется» («Странно!»). Однако эффект подобной же конструкции теперь совсем иной: винт захватывает противоречивые факты, они вступают в сцепление, подготавливая решение этой загадки, поражающей Пьера, — загадки простого отношения солдат к смерти; затем Пьер видит это воочию в огне сражения, на курганной батарее.

После сражения бородинские впечатления Пьера перерабатываются в его знаменательном сне в Можайске. (Обстановка и фон этого сновидения: «мирный... крепкий запах постоялого двора, запах сена, навоза и дегтя» и «чистое, звездное небо», которое видит засыпающий Пьер: все те же идущие рядом в книге мотивы земли и неба, сложно связанные со словом «мир»). Солдаты, те, что были на батарее и молились на икону, во сне являются как совсем особая категория лиц, обозначаемая как *они*: «И *они* просты». Они отличаются: простотой и отсутствием страха смерти. А «ничем не может владеть человек, пока он боится смерти». Продолжается дифференциация в том единстве, которое было выражено словами: «все вместе»; в широком единстве 12-го года обособляется некий внутренний круг, основное ядро: «*Они* — эти странные, неведомые ему доселе люди, *они* ясно и резко отделялись в его мысли от всех других людей» (11, 290).

Заметим, что в этом сне рядом с ними является «благодетель», голосом которого, кажется, и произносятся многозначительные мысли этого сна: благодетель говорит, перекрывая своим голосом крики и пение Анатоля, Долохова, Несвицкого, Денисова и «других таких же» («категория этих людей так же ясно была во сне определена в душе Пьера, как и категория тех людей, которых он называл *они*» —11, 291), тут же присутствующих и выражающих своим криком всю суету и сумятицу жизни «в миру», подавлявшую прежде Пьера; благодетель говорит, а *они* с простыми, добрыми, твердыми лицами окружают его. Такова

композиция этого сна. Место, которое занимает в нем благодетель, говорит о том, что масонское прошлое и в это время не выключается из нового опыта Пьера. А вскоре произойдет такая же провиденциальная в самый острый момент духовной катастрофы встреча с Платоном Каратаевым, как когда-то встреча с Баздеевым.

Если в Пьеровом сне *они* были солдаты, то в Каратаеве, напротив, подчеркнуто, что в плену он сбросил с себя напущенное солдатское и возвратился к крестьянскому складу. Специально отмечено также, что слово «крестьянский» он выговаривал как «християнский» (крестьянин в исконном значении — християнин, всякий крещеный человек). Существенно также особенное внимание Каратаева к тому, есть ли у Пьера родители, жена, дети, и огорчение его семейным неблагообразием.

Своего рода семьей в самом огне войны предстали до этого перед Пьером и *они* на курганной батарее: «В противоположность той жуткости, которая чувствовалась между пехотными солдатами прикрытия, здесь, на батарее, где небольшое количество людей, занятых делом, было ограничено, отделено от других канавой, здесь чувствовалось одинаковое и общее всем, как бы семейное оживление» (11, 230). Тут же Толстой считает нужным еще раз структурно отметить специфическую отграниченность этого малого мира. Пьер поглощен наблюдением «за тем, как бы семейным (отделенным от всех других) кружком людей, находившихся на батарее» (11, 231– 232). Любопытно и положение Пьера в этой «семье», куда его приняли («наш барин»), но с шутливым участием, подобным тому, «которое солдаты имеют к своим животным, собакам, петухам, козлам, и вообще животным, живущим при воинских командах» (11, 231). Именно отдаленность от общего плана сражения порождает как бы модель мира-общины-семьи с характерными чертами мирного крестьянского быта, являющими свою убедительность и спокойствие в самом горниле войны. Благодаря «семейности» солдаты на батарее особенно хорошо делают «миром» свое военное дело; в дальнейшем же это идеальное содержание крестьянского «мира» в лице Каратаева обособляется от военного и солдатского[1]. Направление внимания Пьера знаменательно изменяется на

[1] Отметим в тексте еще такое выражение, в котором понятие крестьянского мира связано с войной: *миродеры* — у Толстого курсивом, — так Тихон Щербатый называет французов; это слово отмечено в словаре Даля (соответствующий том вышел в 1865 г.) как переиначенное из французского «мародер».

батарее: перед этим он интересовался общим планом сражения, левым и правым флангом, обозревал панораму; теперь он не смотрит вперед на поле сражения и не интересуется знать, что там делалось, все его внимание сосредоточено во внутреннем, «как бы семейном» круге на батарее. Эта переориентация внимания продолжается дальше в плену.

Пьер, мы помним, в масонской речи перед князем Андреем говорил о «всем мире», противопоставляя небо земле (на которой было «все ложь и зло»); напротив, теперь под влиянием Каратаева он духовно клонится «долу», к земле (где коренится «дух простоты и правды», олицетворяемый Каратаевым). У Пьера, прошедшего через страдания плена, будет чувство человека, нашедшего то, что искал, под ногами, тогда как он напрягал зрение, глядя далеко от себя. В этом уподоблении — критика аустерлицкого неба, критика целей, на которые смотрят куда-то вдаль через «умственную зрительную трубу», тогда как в плену Пьер узнал, «что Бог вот Он, тут, везде», «что Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной» (12, 205).

Но искание идеала «под ногами» сопровождается ограничением кругозора. Пьер в плену не думает об общем ходе дел, о «дальнем», но только о ближнем, насущном деле. «Ему не приходило и мысли ни о России, ни о войне, ни о политике, ни о Наполеоне. Ему очевидно было, что все это не касалось его, что он не призван был и потому не мог судить обо всем этом» (12, 97).

А параллельно этому приближению Пьера к земле в это время, наоборот, от нее отдаляется умирающий князь Андрей; он как раз удаляется, как чувствуют это близкие рядом с ним, в «таинственные бесконечные дали». Его перед смертью охватывает «мир чистой мысли», и во взгляде его поражает «страшная для живого человека отчужденность от всего мирского». Вспомним, что он погиб оттого, что в минуту опасности гордость ему не позволила пасть на землю, и он сказал адъютанту, который крикнул: «Ложись!» — «Стыдно, господин офицер!» — и в это время, пока перед ним вертелась дымящаяся граната, он новым, завистливым взглядом глядел на траву, на полынь, на струйку дыма — на эти образы земли, к которым он в первый раз испытал непосредственное влекущее чувство именно в эти последние мгновения. Эти конкретные близкие образы жизни, и именно образы земли, как-то противоречат далекому, вечному, но холодному небу князя Андрея, с которым, наоборот, как-то согласуется смерть, присутствие которой, как сказано в тексте, он

никогда в продолжение своей жизни не переставал ощущать. Он немирской человек в противоположность Пьеру, он слишком хорош для мира, как и говорит о нем Наташа.

Пьер в это время в орбите круглого Каратаева. Идея круга родственна крестьянскому миру-общине с его социальной замкнутостью, круговой порукой, специфической ограниченностью (которая сказывается через влияние Каратаева в ограничении кругозора Пьера ближайшим делом). В то же время круг — эстетическая фигура, с которой связано искони представление о достигнутом совершенстве. Идея круга противоречит фаустовскому бесконечному стремлению вдаль, исканиям цели, противоречит пути (а форма духовного существования главных героев Толстого — это именно путь). Что-то «успокоительное и круглое» Пьер находит в спорых движениях Каратаева; «круглое» означает успокоение и завершение. О Пьере сказано, что он долго с разных сторон искал успокоения, согласия с самим собой, т. е. мира с самим собой — того, что его поразило в солдатах на Бородинском поле; но он искал «путем мысли», а получил этот внутренний мир через ужас смерти, лишения «и через то, что он понял в Каратаеве».

Вспомним замечательный эпизод: французский часовой не пустил Пьера дальше определенной черты, и вдруг после этого он сознает, что вся беспредельность мира — леса и поля, и самое небо со звездами — «и все это мое, и все это во мне, и все это я!» «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!» (12, 106). Вот так по-разному смотрят на небо князь Андрей и Пьер Безухов: дух одного устремляется в бесконечную даль, Пьер же сводит небо со звездами и заключает в своей личности: это во мне, и это я сам, мой неотъемлемый внутренний мир; значит, кого французы держат в плену? Меня, мою бессмертную душу, небо со звездами держат в плену, — и Пьер захохотал своим толстым смехом[1].

---

[1] В «Яснополянских записках» Д. П. Маковицкого записан его разговор с Толстым о декабристе Г. С. Батенькове, просидевшем 20 лет в одиночном заключении. «Батеньков пришел к сознанию, что душа его свободна, и так громко расхохотался над тем, что царь заключил ее, что прибежала стража посмотреть, что такое случилось» (Лит. наследство. Т. 90. Кн. 1. М., 1979. С. 147). Разговор, записанный Маковицким, был в 1905 г., но Толстой мог слышать об этой истории и в начале 1860-х годов, когда начинал роман «Декабристы» о возвращающемся из Сибири декабристе Петре Лабазове (Пьере Безухове).

Другую, более отдаленную и глубокую параллель этому переживанию пленного Пьера дает протопоп Аввакум — то знаменитое место из пятой его челобитной царю Алексею Михайловичу 1669 года, где он рассказывал о чудесном видении, посетившем его в темнице: «И лежащу ми на одре моем... распространился язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом Бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь». «Видишь ли, самодержавие? — продолжает Аввакум. — Ты владеешь на свободе одною русскою землею, а мне Сын Божий покорил за темничное сидение и небо и землю» (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960. С. 200). Это сродство экстатически-космических переживаний своей внутренней свободы в неволе у героя Толстого и исторического героя XVII века объясняется, видимо, не прямым воздействием памятника XVII века на «Войну и мир» (с посланиями Аввакума царю Толстой знакомился по изданию 1879 г. и в том же году выписывал места из пятой челобитной в свою записную тетрадь — см. 48, 266); это могучая духовная и поэтическая перекличка через два века русской истории и литературы.

Космос, *весь мир*, запертый в балаган, загороженный досками, — это конечно, не то же самое, что *весь мир* как чистое умозрение, горняя мысль (в масонский период Пьера). Противопоставление неба и земли снимается в созерцании пленного Пьера, таковы его новое небо и новая земля. Но не забудем, что так почувствовать космос он сумел после того, как часовой не пустил на другую сторону дороги; понадобилось, чтобы заперли в балаган, чтобы почувствовать звездное небо своим неотъемлемым внутренним личным пространством. Это и есть для Пьера на этом этапе искомая свобода, «независимо от всех обстоятельств», которой он искал в масонском монастыре, а обрел в плену — обрел внутреннюю свободу, только лишившись свободы внешней.

Пьер в плену научается ценить непосредственную жизнь, существование как процесс, удовлетворение первых простых потребностей — наслаждение еды, питья, тепла, сна. Но автор замечает: «Удовлетворение потребностей — хорошая пища, чистота, свобода — теперь, когда он был лишен всего этого, казались Пьеру совершенным счастием, а выбор занятия, т. е. жизнь, теперь,

когда выбор этот был так ограничен, казался ему таким легким делом, что он забывал то, что избыток удобств жизни уничтожает все счастье удовлетворения потребностей, а большая свобода выбора занятий, та свобода, которую ему в его жизни давали образование, богатство, положение в свете, что эта-то свобода и делает выбор занятий неразрешимо трудным и уничтожает самую потребность и возможность занятия» (12, 98).

Значит, свобода, найденная в плену, где выбора нет, еще не решает проблемы свободы человека *в миру*, где выбор широк и поэтому неразрешимо труден. Развитие Пьера, кажется, *закругляется* Каратаевым, опытом плена и затем семейным счастьем с Наташей. Роман вообще закругляется в эпилоге созданием новых семей. Однако Толстой недаром все-таки утверждал, что сочинение его не роман, так как он не может положить своим лицам известные границы, как, например, женитьба или смерть.

Пьер в эпилоге не сохраняет полностью своего закругленного состояния чисто внутренней свободы; он снова вступает на путь, имеет снова внешние цели, думает об общем порядке дел, опять замышляет «исправление рода человеческого», о чем с иронией отзывается автор: «Ему казалось в эту минуту, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру» (12, 293). Ничто в эпилоге не говорит о близости Пьера крестьянскому миру, а мистическое масонство теперь для него сливается с правительственной реакцией: «Мистицизма Пьер никому не прощал теперь». Новой деятельности его не одобрил бы Каратаев, зато он бы одобрил семейную жизнь Пьера; так разделяются в итоге малый мир, домашний круг, где сохраняется приобретенное благообразие, и мир большой, где снова круг размыкается в линию, путь, возобновляется «мир мысли» и бесконечное стремление. К крестьянскому же миру-общине и вообще к земле ближе всего в эпилоге Николай Ростов, заявляющий, что пойдет на Пьера и будет рубить, если прикажет Аракчеев. Завязывается новый узел противоречий, новая «взволнованная сложность», новый жизненный цикл. Все у Толстого циклически возвращается, все должно повториться. Впереди у Пьера опять, как известно из замысла «Декабристов», — тайное общество, потеря свободы, плен.

Итак, основное для книги Толстого понятие «мир» движется и раскрывается с разных сторон, и рядом с ним постоянно идут в контексте такие понятия, как небо и земля, жизнь и смерть.

Отправными точками для наблюдения в этой статье были три формы слова «мир», которые мы находим в тексте Толстого: *в миру, в мире* (во всем мире) *и миром.* Стоит нам выделить и связать эти значения в необозримом тексте «Войны и мира», как некоторые скрывавшиеся от внимания стороны содержания приоткрываются. Разные грамматические значения этого слова являются знаками разных художественных значений, которые обнимаются «миром». Поэтому выделенные формы могут быть одновременно исходными и опорными пунктами для достаточно широкого анализа содержания. «В миру», «в мире» и «миром» у Толстого вступают в сцепление, употребляя его любимое слово; стоит затронуть это сцепление, и наш анализ значительно расширяется за пределы исходных слов. Это до определенной степени «ключевые слова». Каждое из них объединяет вокруг себя целые области смысла, а взаимодействие их образует художественную ситуацию, достаточно емкую, чтобы вместить немало из самого главного содержания всей книги «Война и мир».

1969

ЧЕХОВ И ФИЛОСОФИЯ

Медведенко. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

Дорн. Генуя.

Треплев. Почему Генуя?

Дорн. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живёшь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная.

«Чайка», действие четвёртое

В чеховских текстах это не очень заметное место. Проверено: мало кто помнит у Чехова эту Геную. В вялотекущем разговоре персонажей «Чайки» она всплывает случайно, по-чеховски полностью немотивированно — так же, как в «Дяде Ване» висит карта Африки, «видимо, никому здесь не нужная». Она нужна, чтобы доктор Астров сказал своё знаменитое про «жарищу в Африке». Окна в иные миры из чеховской плотной реальности. И — «блаженные, бессмысленные слова» от доктора Дорна и доктора Астрова. Авангардный чеховский футуризм, который будет вскоре оценен народившимся футуризмом настоящим (Маяковский в статье «Два Чехова» — к десятой послечеховской годовщине, 1914, — будет приветствовать эту жарищу в Африке как заумное слово[1]) и который как-то связан с особенным философским чеховским футуризмом, т. е. повёрнутостью внимания не просто к будущему — к отдалённому будущему.

В рассказе доктора уличная толпа движется «без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии» — прямо как действие и разговор у Чехова. Но вот далёкая и случайная Генуя в развязке пьесы возвращает к её завязке, замыкая бытовое действие в философическую рамку. Ведь она всплывает у доктора как философское воспоминание, как «мировая душа».

[1] *Маяковский В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1955. С. 300.

Завязку же, пьесу-мышеловку Треплева, кто не помнит? «Сюжет из области отвлечённых идей», по определению того же благожелательного к ней доктора. Иное определение от королевы-матери, от Аркадиной, — «декадентский бред». Однако такой красивый бред, что «люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...» до пауков, молчаливых рыб и т. д., — мы не можем забыть, помня это наизусть с того дня, как на этих первых словах Мировой души-Заречной–Комиссаржевской в зале пошли смешки при первом провальном представлении в Александринке. Тогда, в Александринке, это было явление вчерашней провинциальной актрисы Веры Комиссаржевской как бы в собственной роли — в Нине Заречной она и была предсказана как явление.

Драматург Треплев сочинил ультрафилософский текст — но как принять его всерьёз в этом качестве? Он пародийно перегружен обрывками всяческой мировой философии. Сколько здесь её намешано — беспорядочно, хаотично, нелепо. Древняя мировая душа и вслед за ней мировая воля, т. е. Шеллинг и Шопенгауэр; тут же гностически-манихейские перепевы в виде отца материи, дьявола, пахнущего бутафорской серой; здесь и «буддийское настроение в поэзии», о котором только что напечатал статью Владимир Соловьёв, и достоевско-раскольниковские рефлексы (при том, что Чехов, кажется, не признавался, что читал «Преступление и наказание») — «Наполеон и последняя пиявка» (Наполеон и вошь у Раскольникова) в лоне одной мировой души. Предполагалось как будто бросить в этот бульон и новомодного Ницше, из которого что-то для этого Чехову специально переводили (Письма, 6, 671[1]), и о философии которого он тогда же отзывался, как можно понять, в основном понаслышке (Ницше только ещё начинали переводить, а главным образом пересказывали в журналах) как о «недолговечной», но «бравурной», и с которым Чехов хотел бы встретиться «где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» (А. С. Суворину 25 февраля 1895 — 6, 29). Чехов встречается с Ницше (уже безумным, но, видимо, этого Чехов ещё не знает) на пароходе или в вагоне — как встречаются чеховские персонажи где-нибудь в «Ариадне» — попробуем это себе представить. Ницше в конце концов нашёл себе место у Чехова в сообщении помещика с гоголевской фамилией (о котором Бунин заметил,

[1] Далее ссылки на письма Чехова в тексте по изданию: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 1–12. М., 1974–1983. По 17-му тому того же собрания в серии Сочинения цитируются записные книжки Чехова.

что не может быть дворянина с фамилией Симеонов-Пищик[1]), что этот громадного ума человек в своих сочинениях советует фальшивые бумажки делать, — и положению философии в чеховском мире, в общем, эта реплика соответствует.

Но один, основной и сквозной сюжет из области отвлечённых идей серьёзен для Чехова в пьесе Треплева. Дарвинова картина поступательной эволюции видов была для него позитивной общей идеей, и он хотел в неё верить. Треплевский же сюжет даёт картину обратную; этот дикий сюжет предвещает жуткую картину попятной эволюции, какую через сорок лет представит стихотворение Осипа Мандельштама «Ламарк» (1932). «*Если всё живое лишь помарка / За короткий выморочный день...*» Треплевский сюжет и рисует всю мировую жизнь как «помарку». «Всё страшно, как обратный биологический процесс» — комментарий Н.Я. Мандельштам к стихотворению «Ламарк»[2]. И вот оказывается, вопреки дарвинистским симпатиям автора, что «Чайка» уже об этом обратном процессе знает. Как Ламарк у Мандельштама «сбегает вниз по лестнице живых существ»[3], так Треплев с Ниной Заречной спускаются вниз по той же лестнице до совсем уже отвлечённой идеи, отвлечённой в последней степени, голой и одинокой мировой души на голой земле.

Рогатые же олени только что послужили Чехову в концовке «Палаты № 6» (1892), тоже представившей в другом роде картину попятной эволюции человеческого существования от Марка Аврелия и всех мировых философов до палаты № 6. «Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нём только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...»[4] На краю существования — не только смерть, но смерть в палате № 6 — яркая вспышка запоздалой и бесполезной, но столь бесспорной красоты вместо неизвестного бессмертия. Тоже сюжет из области отвлечённых идей — «Палата № 6». Словно вопреки оптимизму Дарвиновой картины прогрессивной эволюции видов Чехова остро беспокоит пессимистическая гипотеза обратной, регрессивной — до эк-

---

[1] *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1967. Т.9. С. 238.

[2] *Мандельштам Н.* Книга третья. Paris, 1987. С. 171.

[3] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 122.

[4] Ср.: «Промчались дни мои — как бы оленей Косящий бег...» — перекличка, конечно, независимая, но которую хочется отметить, раз Мандельштам уже вступил в независимый контакт с нелюбимым Чеховым в нашем сюжете. У Мандельштама это из вольного перевода сонета Петрарки, законченного при получении известия о смерти Андрея Белого (за указание на эти строки благодарю И. З. Сурат).

зистенциального нуля — эволюции. Для человеческого общества тема близкого будущего (варваризация мира в двадцатом веке и вопрос о простом выживании человечества на земле).

Откуда к Треплеву–Чехову пришла мировая душа — философские, так сказать, источники? Вряд ли это такие первоисточники, как Платон или Шеллинг. Она пришла непосредственно из современности — Владимир Соловьёв, на разные лады твердивший о мировой душе, был в современности рядом, и Чехов его, конечно, читал. Можно даже сказать, что она пришла из литературного быта конца столетия, где соловьёвская мировая душа растворилась как философское общее место — например, в «Юлиане Отступнике» Мережковского, одновременном «Чайке», неоплатоник Ямвлих учит о мировой душе в разговорах с героем романа[1]. В год «Чайки» (1895) Чехов мог прочитать в «Вестнике Европы», в статье Вл. Соловьёва «Поэзия Тютчева»[2]: «Тютчев не верил в эту смерть природы <...> Ему не приходилось искать душу мира <...> она сама сходилась с ним и в блеске молодой весны, и в «светлости осенних вечеров»». Тютчев для Соловьёва как Гёте, прославляющий «душу мира и жизнь природы»[3]. А монолог Мировой души у Треплева-Чехова рисует, напротив, ту смерть природы, в которую Тютчев не верил.

За два года до «Чайки» (1893) Соловьёв напечатал свою «Белую Лилию», назвав её «мистерией-шуткой» (И. Б. Роднянская называет её «мистерией-буфф»[4]). Соловьёвская мистика сопровождалась и оборачивалась брутальным философским юмором на те же темы страдающей мировой души и Софии, и по части демонстративной *нелепости* (с этим словом она была воспринята читателями из близкого автору круга[5]) эта шутка, с солнцем, деревьями и цветами, выступающими с речами, и «львами, барсами, носорогами» в числе действующих лиц, могла отозваться в мистерии Константина Треплева (но для него отнюдь не шутки). Как возможное влияние соловьёвская автопародия была, наверное, ближе автору «Чайки», чем серьёзная соловьёвская мистика. Но за «Белой Лилией» была уже некоторая традиция. В «Бесах» Достоевского Чехов мог найти такое жанровое опре-

---

[1] *Мережковский Д.* Христос и Антихрист. М., 1989. Т. 1. С. 53.

[2] Мог прочитать и, вероятно, читал: ведь читал же он годом позже другую статью из соловьёвского цикла статей о русских поэтах — о Я. П. Полонском (см. 6, 179).

[3] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 467, 473.

[4] Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 101.

[5] Там же. С. 89.

деление поэмы Степана Трофимовича Верховенского, под которое мог подвести сочинение Треплева: «Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть «Фауста»»[1]. Прототип поэмы Степана Трофимовича известен — «Pot-Pourri...» Владимира Печерина (1834), оставшееся в памяти современников под титулом «Торжество смерти» (и под ним впоследствии Герценом в Лондоне напечатанное), где тоже в центре вставной «Театр», в котором «являются все народы, прошедшие, настоящие и будущие», а вслед за ними — Небо, Земля и Смерть[2]. Наверное, Чехов знал соловьёвскую автопародию, а поэму Степана Трофимовича, в которой даже «пропел о чём-то один минерал», тоже мог припомнить для дикой фантазии Треплева и примкнуть её таким образом к русской традиции философской мистерии-буфф, тянущейся с шеллингианско-гегельянских 1830-х годов.

Но автор Треплев не сочинял пародии и мистерии-буфф, автор же Чехов что-то в этом роде сочинил. Общий характер и цель такого квазифилософского дивертисмента не просто определить. Если это пародия, то на что? Если на народившееся декадентство (как решили многие), то это сочувственная пародия: у чеховского резонёра доктора Дорна руки дрожат от волнения, и он говорит, что это «свежо, наивно». Философская терминология смешно сочетается здесь с орлами и куропатками[3], которые пародируют терминологию и составляют в то же время дикую красоту картины, от которой у доктора руки дрожат. Новый философ из поколения Чехова в своём дерзком некрологе-эпатаже («Творчество из ничего», 1904) сказал про «Чайку», что это «вызов всем мировоззрениям». А про Чехова вообще, что он был «непримиримый враг всякого рода философии»[4]. Что такое чеховская мистерия-буфф — пародия на огромные темы или на литературную современность? Вызов всем мировоззрениям или общим местам мировой философии в популярных переложениях чеховской современности?

«Чеховский отказ от философии» (А. Л. Волынский[5]) — в сложившемся образе Чехова также общее место. Между тем когда бы

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Т. 10. С. 9.

[2] Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 468–486.

[3] *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 252.

[4] *Шестов Л.* Начала и концы. СПб., 1908. С. 13, 50.

[5] *Толстая Е.* Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 1994. С. 362. В книге впервые публикуется архивная мемуарная заметка Волынского о Чехове, очень поздняя (1925).

мы имели словарь языка Чехова, то, может быть, с удивлением обнаружили бы, сколь велика частотность в нём слов «философия» и «философствовать». И не просто частотность — их настоятельность, прямо назойливость в чеховском тексте. «...В России нет философии, но философствуют все, даже мелюзга» («Палата № 6»). Персонажи Чехова «философствуют все». А автор за персонажами? «Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом» (о рассказе «Огни» — 2, 249). Автор как персонажи. «Философствовать» по-чеховски — слово профанированное, передающее жалкое состояние чеховского мира и его расслабленного сознания. Однако в «Скучной истории» это серьёзно и горько: «К несчастию, я не философ и не богослов». И затем в «Доме с мезонином»: у нас много медиков и юристов, но совсем нет философов и поэтов. Национальная жизнь обезглавлена, если нет философов и поэтов.

«Философия» — оттого и столь частотное слово, что весьма проблемное слово, больное место и напряжённая точка мира Чехова и его словаря.

Затем — имена философов. Они наполняют тексты Чехова целыми списками — от Сократа и Марка Аврелия до Шопенгауэра и Спенсера; Шекспир и Достоевский тоже на положении мировых умов встают в этот ряд; сочетания причудливые, скажем, «Дарвин или Шекспир» как показатели умственных интересов. Списки напоминают джентльменский набор имён интеллигентного ширпотреба чеховской современности, той, в которой старая дама в усадьбе, где Чехов проводит лето, «читает Шопенгауэра и ездит в церковь на акафист» (2, 278). Шопенгауэр и акафист, мы увидим, — два существенно разных ориентира духовного мира чеховских персонажей, но у старой помещицы они совмещаются. Философские имена мелькают в тексте как профанные тоже. Но они насыщают чеховский текст настойчиво, и зачем-то Чехову они необходимы. Зачем? Затем, наверное, что они создают горизонт для той единственной действительности, какая есть и какая с этим умственным горизонтом находится в грандиозном разрыве. Дяди-Ванино знаменитое: «Пропала жизнь! Я талантлив, умён, смел... из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарапортовался!» Дядя Ваня зарапортовался и выражает отчаяние теми же модными именами, но для него сейчас именами очень серьёзными и большими, какими-то прямо громадными именами, словно бы нависающими над его пропавшим существованием.

Смерть Чехова вызвала разброс оценок и пониманий в некрологах и иных реакциях интересных современников. С. Н. Булгаков принял «Чехова как мыслителя» (именно так он назвал свою публичную лекцию) в прямые наследники русской литературы, «философской par excellence»[1]. Андрей Белый возвёл его в предтечи символистов. Лев Шестов объявил ненавистником мировоззрений и философий, но философствующим по-своему, на манер древних пророков, — бьющимся головой о стену, и тем самым Шестов его описал как экзистенциального предтечу собственной философии. Чеховская «адогматическая и неиерархическая» картина мира[2] подходила Шестову, выступившему с протестом против классической догматической философии (гегелевского типа).

Наконец, Иннокентий Анненский произнёс слово об аккуратном «палисаднике» после вековых деревьев, которые мы рубили с Толстым, и болот Достоевского, в которых мы с ним вязли : «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского...»[3]

Это было сказано в частном письме, но тем откровеннее. Впечатление «палисадника» после «гигантов» было типичным. «Уравновешенность Чехова, которой не было у гигантов русской литературы...» (Волынский[4]). Уравновешенность как честная и чистая художественность, не порывающаяся, как он не раз объяснял в письмах, разрешать вопросы и учить, но сама тяготеющая при этом, как заметил Шестов, к неразрешимым, по существу, вопросам (сам Шестов-мыслитель к ним тяготел). Что он является после «гигантов», знал и он сам, как дядя Ваня, и на философствующих художников, старших своих современников, взирал как на литературных генералов: «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы...» — и далее о Толстом, по прочтении послесловия к «Крейцеровой сонате»: «Итак, к чорту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из "Холстомера"» (4, 270)[5].

[1] *Булгаков С. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 136.

[2] *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. С. 282.

[3] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 459—460.

[4] *Толстая Е.* Поэтика раздражения... С. 362.

[5] Недавно было предложено уподобление Чехова «русскому Кьеркегору» (*Суконик А.* Театр одного актёра». М., 2001. С. 84) — над этим стоит подумать. В европейской философии Кьеркегор возник на фоне Гегеля как философского «генерала». Чехов в русской литературе явился на фоне Толстого и Достоевского.

«К чорту» — но всё равно он не мог не взирать на них снизу вверх, как дядя Ваня, и в известном письме тому же Суворину (25 ноября 1892) называть это качество философствующего художества «алкоголем»: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал <...> У нас нет «чего-то», это справедливо, и это значит, что поднимите подол нашей музе, и Вы увидите там плоское место» (5, 132—133). Обсуждается между тем наиболее философски насыщенная «Палата № 6», в которой уже давно А. П. Скафтымов прочитал запрятанную полемику с тем самым модным Шопенгауэром, перед которым так принижается дядя Ваня, и автор «Палаты...» повторяет почти буквально уже от себя свою же «Скучную историю», в тех же словах со скользким намёком, что у него «нет чего-то» («чего-то главного, чего-то очень важного»), и признаётся в прямых словах в литературной импотенции как старый профессор в своей духовной импотенции. Очевидно, речь о том, что десятью годами раньше было сформулировано одним из тех гигантов как «реализм в высшем смысле», превышающий себя реализм, превышающий именно в сторону превышения самого искусства и неизбежного выхода за его пределы — в «юродивые послесловия» и в «философию». Этому качеству и присваивает он эротические и вакхические признаки («алкоголь» и что под подолом у музы).

Однако ведь он завидует не юродивым послесловиям, а качеству самого художества, тому, как Анна Каренина видит, как у неё глаза блестят в темноте. Чехов, когда поражался этому у Толстого (в разговоре с Буниным), прибавил: «Боюсь Толстого» — «смеясь и как бы радуясь этой боязни»[1]. Боится художника — не литературного генерала. Боится той самой пьянящей мощи (алкоголя), ему самому как «уравновешенному» художнику недоступной (так он, во всяком случае, чувствовал — что такое ему недоступно). И если знаменитое чеховско-тригоринское блестящее горлышко разбитой бутылки как описание лунной ночи и не исчерпывает, конечно, Чехова, будучи чеховским общим местом, всё же как таковое, как чеховская эмблема, оно может быть поставлено в автокритичную контрпараллель к блестящим также в темноте глазам Анны Карениной. Не то пугает, что глаза блестят в темноте и художник это видит, — у какого художника этого нет, — а что она сама это видит! Здесь Анна и художник Толстой совпадают, сливаются, Анна здесь — сам ху-

[1] *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. С. 206.

дожник Толстой, а художник — она изнутри: вот что есть «реализм в высшем смысле», какого приходится бояться («смеясь и как бы радуясь») художнику Чехову.

Вековые деревья, «гиганты»... Эти гиперболические фигуры речи пошли в ход, когда стали определять положение Чехова в русской литературе. В гиперболический ряд вошли Толстой, Достоевский как самые близкие, Гоголя с письмами к губернаторше он сам помянул, с начала чеховского театра сюда вошёл и Шекспир, которого сам Толстой ему поставил в пару, как бы в прогноз на будущее (который осуществится в XX веке), говоря ему, что вот он, Толстой, позволил себе порицать Шекспира, а Чехов как драматург ещё хуже. Наконец, он сам в своих текстах достраивал этот ряд именами мировых философов. Но гиперболы оборачивались литотой — чеховским «палисадником», — который, похоже, Иннокентий Анненский у самого же Чехова и взял — ведь читал же он «Рассказ неизвестного человека». Герой рассказа там описывает иронию как болезнь своего несчастного поколения и препятствие для свободной мысли: «И сдержанная, припугнутая мысль не смеет прыгнуть через тот палисадник» — палисадник иронии. Словно он знал заранее, что о нём скажут. Скажут — палисадник и сухой ум — но не сам ли он описал такой ум, истощённый иронией, в письме неизвестного человека?

В записной книжке Чехова запись: «Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьётся в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, даёт гораздо меньше, чем ждёшь» (17, 77).

Это уже отрывок собственной чеховской философии — если рискнуть говорить о такой. И вот интересно: и эту свою философию Чехов строит в гиперболических категориях, но отнесённых в прошлое и в будущее с провалом в настоящем. Любовь была когда-то чем-то громадным (как «вековые деревья») и в будущем разовьётся в нечто громадное, в настоящем она — «остаток». Романтическая на свой чеховский лад философия. Эпическое прошлое (которое он чувствовал в отзвуках, слышных в «Степи», с которой он начал свой главный путь) восстановится в фантастическом будущем через голову настоящего. Настоящее же в разрыве с громадными величинами, как дядя Ваня, настоящее — время малых величин. Большие же величины присутствуют как мера разрыва. Но настойчиво присутствуют и влекут. Философские имена это тоже большие величины, с которыми современность в разрыве.

Ну, а любовь? В «Чайку» Чехов заложил «пять пудов любви» (6, 85) как динамит, разрушающий жизнь буквально всех персонажей (кроме доктора Дорна). Пять пудов любви — немалый всё же «остаток». Но — все «любят мимо»[1]. Все со своей любовью, с самой любовью в каком-то несовпадении. Всем она даёт «гораздо меньше, чем ждёшь». «Мы выше любви» — декламирует Петя Трофимов, на что Раневская трезво отвечает, что она, должно быть, ниже любви. Если так, то где сама любовь, с кем она? Мисюсь, где ты?

В том самом письме Суворину: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну...» Ключевое чеховское больное место. «Дальше» — но что это значит — *дальше*? Очевидно, это ориентир для выхода из тупика — единственной жизни, «какая есть». Чехов и утверждал почти программно эту формулу[2], и знал её как рок и тупик своего искусства. В повести «Три года» есть описание, которое заметил Андрей Белый и нашёл в нём начало чеховского символизма[3]. На художественной выставке героиня видит пейзаж (прототипом был один пейзаж Левитана) и воображением входит в него, идёт тропинкой, «всё дальше и дальше», до горизонта — «и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного». «Всё дальше и дальше» — прямо в ответ тому же слову в письме Суворину. По тропинке «всё дальше и дальше» — за горизонт единственной жизни, «какая есть», в иное измерение. В чём оно и куда зовёт это «дальше» — к вечному, отблеск которого передаёт своим таинственным языком пейзаж, или к простому будущему, о котором столько наговорили бессильными человеческими словами вместе с автором чеховские герои? К вечному или к будущему? Оба ориентира присутствуют в позднем Чехове, не совпадая.

В чеховском словаре есть тревожащие слова. «Дальше» — одно из них, а рядом в том же письме Суворину — родственное по смыслу и тоже тревожащее понятие *цели*. У писателей, «которые пьянят нас» («алкоголь»!), «есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение». Тень отца Гамлета тревожит воображение Чехова — и мог ли он знать в 1892 году (ещё до «Чайки»), что имя его в мировом

---

[1] *Шкловский В.* Гамлет и «Чайка» // Вопросы литературы. 1981. № 1. С. 216.

[2] «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле» (Письма, 2, 11).

[3] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 375.

театре грядущего века станет рядом с именем творца этой тени? Вопрос о цели тревожит и чеховских персонажей; *цель* — постольку вопрос художника, поскольку это вопрос бытия. Чеховские герои на эти темы «философствуют»; монолог Тузенбаха о перелётных птицах: они летят, не зная зачем и куда, и «какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

Маша. Всё-таки смысл?

Тузенбах. Смысл... Вот снег идёт. Какой смысл?

Пауза.

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звёзды на небе...»

Автор не занимает в споре позиции; в соответствии со своим неоднократно изложенным credo, он ставит вопрос, не решая его. Но он, предоставляя своим персонажам вяловато и немного смешно «философствовать» на такие темы, сам не может уйти от вопроса. Он начинает писать монолог царя Соломона, где от имени библейского царя произносит те же детские вопросы: «К чему это утро? <...> К чему красота жён? И куда торопится эта птица, какой смысл в её полете?..» (17, 194). И приобретает у критиков (А. В. Амфитеатров) репутацию «русского Экклезиаста» (17, 438). Он лелеет замыслы пьесы на библейский или исторический сюжет, который бы выводил в «иное измерение». Можем ли мы представить осуществившуюся подобную драму «на тему Экклезиаста» у Чехова? Сюжет из области отвлечённых идей Константина Треплева — тоже попытка в этом роде, которая в результате стоит автору жизни. Но проза Чехова в то же время творит свои пейзажи с отблеском «вечного». Над океаном с акулой, сообща поглотившими солдатика Гусева, открывается с неба «широкий зелёный луч» как великолепная ему в искусстве Чехова «вечная память». Архиерей в предсмертном бреду «идёт по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица...» Чехов видел вечное небо над теснотой человеческой жизни, но теснота была его художественным предметом, и он искал как выхода расширения взгляда во времени; за теснотой настоящего — туманных признаков будущего. Вечное небо как реквием над солдатиком и архиереем, будущее как чеховский футуропроект.

Ещё не описан по-настоящему чеховский хронотоп — а ведь это, говоря по-бахтински, «большое время». Он далеко загляды-

вает в обе стороны от современности, причём не просто в прошлое и в будущее, а обязательно в отдалённое прошлое и отдалённое будущее. Будущее занимает его чрезвычайно, представление же о будущем граничит с мечтой[1]. Седое прошлое присутствует в современности: ветер дует, как дул при Рюрике, и как при Рюрике же остаётся такой же деревня («Студент», «Жена»), огни во тьме вокруг строящейся железной дороги вызывают в воображении ветхозаветные полчища, обступившие стройку («Огни»). Н. Я. Берковский заметил, что и особенный чеховский интерес к церковности и церковной обрядности связан с тем, что церковь для него «это древность в современности»[2]. Лично он «давно растерял свою веру» (11, 234) — таких признаний в письмах Чехова много, — но сохранил переживание церковности и поэзию акафиста. В прекрасной статье 1914 г. молодого (доопоязовского ещё) Б. М. Эйхенбаума даже сказано: «Акафист — это скрытый пафос его творчества <...> Чехов нёс на себе тяжёлый крест эпигонства и мечтал об акафисте»[3]. Небольшого рассказа «Святою ночью» оказалось достаточно, чтобы мы благодарно запомнили у Чехова этот акафист как тоже чеховскую мечту. Акафист как драгоценность, связующая церковную и народную жизнь. И как поэтическое восполнение «чувства неполной реальности», о котором также говорит в своей статье Эйхенбаум (чувства, «что во всей своей полноте, во всём объёме жизнь была охвачена кем-то до него»[4]). Более поэтического рассказа, чем «Святою ночью», у Чехова нет. Поэзия акафиста — но не «остаток» ли это также, как и любовь? Религия как поэзия, но — «это всё, что осталось у меня от религии», сказал Чехов, прослушав однажды церковный благовест[5].

В почти уже предсмертном письме (С. П. Дягилеву 30 декабря 1902): « Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило и отживает» (11, 106). Это резкое утверждение вызывает вопрос: оно относится только к религиозному движению в интеллигенции, о котором они говорили с

[1] «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах». Это третье решение Константина Треплева, видимо, не столь чуждо автору «Чайки».

[2] *Берковский Н. Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 51.

[3] *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 319–320.

[4] Там же. С. 315, 318.

[5] *Вишневский А. Л.* Клочки воспоминаний. Л., 1928. С. 100.

Дягилевым (знаменитые философско-религиозные собрания начала XX века) и в которое он совершенно не верит, или, может быть, шире — к историческому христианству как таковому? Вопрос остаётся не снятым у Чехова. «Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу...» (там же). Отличие народной церковности от «религиозного движения» в интеллигенции он знал хорошо, но и это про Россию — «ничего не скажу» — выразительно. Церковность народная — настоящая, но не «остаток» ли и она, как любовь? Очень сильное, почти что универсальное, это чувство «остатка» у Чехова.

Чеховская действительность, «как она есть», в разрыве с большими мерами прошлого и будущего, но он говорил о «Студенте» как о любимом рассказе. А там, в «Студенте», он даёт прикоснуться к «непрерывной цепи», соединяющей христианские девятнадцать веков с настоящим. «И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». Кажется, в чеховской поэтике разрывов это единственный случай гармонического контакта времён, то, что давало ему сказать со ссылкой на своего «Студента» — «Какой я «пессимист»?»[1] — и получено это самое убедительное у него и почти единственное свидетельство на особом участке творчества — в мире народной религиозности и церковности.

Что же до будущего, то здесь нарастала у Чехова всем памятная гиперболическая поэтика больших, говоря его словом в записи о любви, громадных чисел. Чеховская футурология-эсхатология, говоря по-нынешнему, «в одном флаконе». Либо чёрная треплевская фантазия о смерти всего, кроме одной неприкаянной мировой души («... и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет! — Через двести тысяч лет ничего не будет. — Так вот пусть изобразят нам это ничего»), либо отдалённо-будущая новая жизнь: «Через двести-триста, наконец, тысячу лет — дело не в сроке — настанет новая, счастливая жизнь». Вершинин «философствует» («Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем») — типичное жалкое философствование милых чеховских персонажей. Какова эта лёгкость хронологического скачка через сотни лет! По сравнению с этими чеховскими — или его персонажей — мечтательными сроками («дело не в сроке») знаменитый гоголевский прогноз о Пушкине как русском человеке через двести лет кажется чем-то вроде реального проекта (который уже не сбылся в связи с недавним двухсотлетним пушкинским юбилеем, так что всё-таки можно было его проверить). Грандиозная

[1] *Бунин И. А.* Собрание сочинений. Т. 9. С. 186.

энтропическая тенденция этой чеховской — или его персонажей — мечтательности, этих мелькающих по его текстам больших нулей, риторика-гиперболика в разрыве с чеховской же поэтикой малых величин, поэтикой-«микроникой»[1], чеховской «квантовой метафизикой», по-своему предварившей научную тенденцию к исследованию микрообъектов в XX веке. В одном месте есть у него ответ «из вечности» на вопросы о будущем с большими сроками — народный ответ старой няни Астрову на вопрос, помянут ли нас через сто-двести лет те, кому мы теперь пробиваем дорогу. «*Марина.* Люди не помянут, зато Бог помянет. *Астров.* Вот спасибо. Хорошо ты сказала».

Но вот уже упомянутое почти предсмертное письмо Дягилеву — продолжаем читать его: «Теперешняя культура — это начало работы во имя будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, ещё десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далёком будущем человечество познало истину настоящего Бога — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (11, 106).

Это уже не Вершинин, а Чехов, а то же — «десятки тысяч лет». Та же мечтательная риторика «далёкого будущего» — уже прямо чеховская. Жизнь, «как должна быть», по-треплевски слившаяся с представляющейся в мечтах. И — открытый выпад против Достоевского, устами подпольного человека сказавшего, что «дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти»[2]. По прямому сближению имени Достоевского с этим позитивистски и почти агрессивно самоутверждающимся «дважды два» видно, что это место у Достоевского он помнил и отрицательно скрыто цитировал («Он хотел убить в нас Достоевского»: вспомним Анненского). В письме Дягилеву Чехов не верит в «религиозное движение» в интеллигенции, а верит в культуру, которая и приведёт «в далёком будущем» к познанию «настоящего Бога» — вместо, по-видимому, исторического христианства как уже «пережитка» или «остатка». «Настоящего Бога» — что-то это напоминает нам из священной истории, которую Чехов знал хорошо. Напоминает «неведомого Бога» язычников — жертвенник, который апостол Павел видел в Афинах и истолковал как обращение к «настоящему», христианскому Богу, которому афиняне поклоняются, не зная его (*Деяния апостолов*, 17, 23). Событие, кажется, вновь должно повториться — двухтысячелет-

---

[1] Термин М. Эпштейна, см.: *Эпштейн М.* Знак_пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 681–699.

[2] *Достоевский Ф.М.* Т. 5. С. 118.

ний исторический цикл повторится ещё через «десятки тысяч лет»: таков хронологический мечтательный чеховский горизонт. Человечество вновь опознает Бога без имени как «настоящего Бога», не «угаданного», а рационально, «ясно» познанного в результате культурного творчества. Не угаданного верой, а доказанного разумом и культурой. Биографически-хронологически это, кажется, итоговое философское высказывание Чехова.

Но темы о Чехове и философии оно не закрывает и не исчерпывает. В том числе и по части позитивистского «дважды два». Дважды два и есть та самая единственная действительность, как она есть, которая оставалась главным для Чехова философским вопросом. На поле этого вопроса он вёл свой поиск, философский и религиозный по-чеховски. В завершавшем его путь письме он задел подпольные записки Достоевского, «убивал Достоевского», по Анненскому, а между тем интуиция Льва Шестова почувствовала их тайное и странное сближение. Шестов приписал Чехову адогматический метод философствования биением головой о стену, прямо заимствованный у подпольного человека. Этот персонаж, столь чуждый Чехову по всем признакам и во всех отношениях, бунтует против законов природы и математики, «выводов естественных наук», «дважды два» как против самой действительности со всем её позитивным обоснованием, как против стены, с которой не поспоришь и остаётся биться об неё головой. «Вы обязаны принимать её так, как она есть, а следственно, и все её результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д. и т. д.»[1] Чехов был за выводы естественных наук и за дважды два, но действительность как она есть представала тоже перед ним как стена, с которой тоже не очень было понятно что поделать художнику, и он на удивление близко противному подпольному герою своё отчаяние художника формулировал. Вспомним ещё раз: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну... *Дальше хоть плетями нас стегайте*». Сюжет для небольшого рассказа, для новой работы на тему о Чехове и философии.

2004

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Т. 5. С. 105.

О Константине Леонтьеве

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ ЛЕОНТЬЕВ (1831–1891)[1]



з известных «Историй русской литературы», кажется, только в книге Д. С. Святополка-Мирского Константин Леонтьев удостоен персональной статьи[2]. Место этого необыкновенного автора в истории литературы ещё не определено и не оценено. Прижизненные и посмертные оценки роли Леонтьева в литературе сильно колебались и подвергались радикальным пересмотрам. «Моя литературная судьба» — под таким названием он писал свой поздний большой мемуарный труд, и в этом названии крылась горечь. Литературная судьба его при жизни была отмечена печатью неуспеха и неудачи. Леонтьев был сложным писателем такого типа, какой хорошо известен нам по русской литературе XIX столетия, писателем-идеологом. Художниками-идеологами были и корифеи — Гоголь, Достоевский, Лев Толстой; но Леонтьев творческим типом своим сближался не с ними, а скорее с Герценом и Чернышевским; идеолог в этом писателе доминировал. Тем не менее были два основных поприща, на которых он выступал, и на обоих он пожинал к концу жизни неутешительные итоги: повествовательная проза его затерялась в богатой литературе эпохи, историософские и политические идеи его не имели большого общественного влияния,

[1] Статья написана в 1999 г. для зарубежной «Истории русской литературы» и напечатана в переводе на французский язык в томе: Histoire de la littérature russe. Le XIX siècle. Le temps du roman. Ouvrage dirigé par E.Etkind, G.Nivat, I.Serman, V.Strada. Paris, Fayard, 2005, p. 1146–1162.

[2] *D.S.Mirsky*. Contemporary Russian Literature. 1881–1925. London, 1926, p. 48–55 ; *Д. С. Мирский*. История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Руфь Зернова. London, 1992. С. 513–522.

на которое он серьёзно рассчитывал. Вскоре после смерти Леонтьева о нем было вынесено жестокое заключение, что он «пользовался при жизни з а с л у ж е н н о й неизвестностью». Высказавший это суждение в 1892 г. кн. С. Н. Трубецкой[1] был одним из родоначальников нашего так называемого философского ренессанса в начале XX века; и вот он подвёл такой итог Леонтьеву — посмотрел на него как на «разочарованного славянофила» (так называлась статья С. Н. Трубецкого всего год спустя по смерти Леонтьева) и автора диких теорий, не имеющих будущего.

Но случился парадокс: выступление Трубецкого было, наконец, той большой теоретической статьей о покойном авторе, какой при жизни он не дождался (и жаловался: статей «никогда обо мне никто не писал» — что было внешним признаком неуспеха и непризнания), и с этой статьи началась посмертная известность Леонтьева, как скоро выяснится, заслуженная, потому что ближайшее же следующее поколение русских мыслителей остро заинтересуется им, и литература о Леонтьеве пойдёт нарастать как снежный ком, причём не одно количество, а качество выступлений будет замечательно: едва ли не все сильные умы нашего философского так называемого серебряного века подробно выскажутся о нём, от Владимира Соловьёва и В. В. Розанова до отцов Георгия Флоровского и Василия Зеньковского. «Таинственный fatum» (как с горестным недоумением он сам говорил) судьбы Леонтьева обнаружился в том, что она оказалась судьбой посмертной, и началась она сразу же после смерти; оказалось, что он очень нужен новой философской эпохе. Несколько позже вслед за открытием Леонтьева — исторического и религиозного мыслителя — началось открытие Леонтьева — литературного критика и теоретика; и прежде всего интерес к нему проявили новые филологи-«спецификаторы» (Б. М. Эйхенбаум, В. В. Виноградов); «Анализ, стиль и веяние» — предсмертный эстетический трактат Леонтьева — стали читать как учебную книгу русские формалисты. Мыслителя и литературного критика и теоретика начали открывать тогда; Леонтьев-писатель ждёт читателя до сих пор. Настоящее открытие Леонтьева-прозаика происходит только сейчас, на волне нового бурного интереса к Леонтьеву в постсоветской России, после почти полного забвения этого имени в долгие советские годы.

Между тем именно литературную прозу и прямое писательство молодой Леонтьев считал своим призванием: до 40 лет «всё

[1] *Кн. С. Н. Трубецкой.* Собрание сочинений. Т. 1. М., 1907. С. 211.

стремился создать какое-нибудь замечательное художественное произведение» (из письма В. В. Розанову 13 июня 1891[1]). Весной 1851 г. двадцатилетний студент-медик Московского университета пришёл к И. С. Тургеневу со своими первыми опытами и встретил горячий приём и поддержку: «Он наставил и вознёс меня» (9, 116[2]); по воспоминанию Леонтьева, от двоих молодых — от него и от Льва Толстого — Тургенев ждал «нового слова» (9, 134). Ожидания эти — в отношении одного из двух молодых — далеко не вполне оправдались.

Свои ранние повести и романы «из русской жизни» Леонтьев впоследствии мало ценил; неоценёнными, малопрочитанными и неизученными они остаются и до сих пор. Между тем роман «Подлипки» (1861) обнаруживал дарование столь оригинальное, что не случайно, видимо, ему суждено было остаться одиноким в литературе эпохи. Это роман-воспоминание об усадебном отрочестве и юности героя-автора, произведение, допускающее, в самом деле, сопоставление с появившимися только что автобиографическими повестями Льва Толстого; однако успеха их роман Леонтьева не имел и замечен не был. Читателя же конца XX в. роман поражает скрытыми в его поэтике и не расслышанными тогда художественными предвестиями — можно сказать, что это было посреди классической «тургеневской» манеры как бы предвестие Бунина («Тут уже не Толстой и даже не поздний Тургенев — тут слышны интонации “Суходола”, “Антоновских яблок”»[3]). Преобладающая лирическая стихия доходит здесь до редких в русской литературе XIX в. форм выражения, открываясь в прихотливом импрессионизме описаний и эмоциональных характеристик и в эксперименте с повествовательным временем, не только развёртывающимся вспять в памяти героя, но и капризно-дискретно ломающимся в ходе его рассказа, так что автору приходится восстанавливать для читателя хронологический порядок повествования. Роман построен музыкально —

---

[1] Русский вестник. 1903. № 5. С. 180.

[2] Здесь и далее указываются том и страница единственного Собрания сочинений К. Леонтьева. М., 1912–1914 (т. 1–9). (Настоящая статья написана до начала выхода в 2000 г. первого научного Полного собрания сочинений и писем под ред. В. А. Котельникова; примечание 2007 г.).

[3] *В. А. Котельников.* Парадокс о писателе // *К. Н. Леонтьев.* Египетский голубь. М., 1991. С. 14.

на лейтмотивных, повторных, возвратных воспоминаниях, и объективная («реалистическая») картина грустного увядания усадебного, ещё крепостного дворянско-крестьянского быта в середине века мягко проступает сквозь эмоциональные колебания душевной жизни премьер-героя, а эта последняя заключает в себе тенденцию к философскому солипсизму. Владевшее молодым Леонтьевым-прозаиком стремление «вырваться из этих тисков мелкого... реализма ввысь и на простор широких линий» (9, 151–152) сказалось наиболее своеобразно именно в этом первом и свежем романе его.

В трёх крупных произведениях леонтьевской прозы 60-х гг. автор — достаточно разнообразный художник. После лирически-ретроспективных «Подлипок» он выдаёт современный роман — «В своём краю» (1864), наполненный злободневными темами и отличающийся риторическими свойствами. Здесь на первом плане — классический леонтьевский «супергерой» (определение Ю. П. Иваска[1]), близкий автору, но не автобиографический, как в «Подлипках», а скорее «автопсихологический» (термин Л. Я. Гинзбург), и даже «автоидеологический», риторический alter ego убеждений автора, который пользуется им для прямого высказывания своей формирующейся в эти годы идейной программы. (Подобная доминирующая фигура риторического супергероя обязательна и в последующих больших вещах 70-х годов — романах «Одиссей Полихрониадес», «Египетский голубь», «Две избранницы»). В речах Василия Милькеева, этого супергероя романа, определяется леонтьевская формула: прекрасное как «главный аршин» (1, 282). В дальнейшем это понимание эстетического критерия как самого всеобъемлющего, приложимого ко всем явлениям мировой жизни («Я считаю эстетику мерилом, наилучшим для истории и жизни»[2]) и в то же время «обречённого вступать в антагонизм и борьбу» с двумя иными важнейшими критериями оценки, нравственным и религиозным[3], получит подробную разработку уже не в художественной, а в философской, а также (как это видно из приводимых цитат) в эпистолярной прозе Леонтьева. В речах

[1] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев. Жизнь и творчество. Bern; Frankfurt, 1974. С. 37; *Он же.* Константин Леонтьев: pro et contra. СПб., 1995. Кн. 2. С. 259.

[2] *Леонтьев Константин.* Избранные письма. СПб., 1993. С. 584. Из письма В. В. Розанову 13–14 августа 1891 г.

[3] Там же. С. 388–391. Из письма И. И. Фуделю 6–23 июля 1888 г.

Милькеева развёрнута своеобразная леонтьевская апология зла как необходимого условия добра; яркое зло словно рыцарски служит яркому же добру — романтическая картина, украшенная шекспировскими именами и всегда у Леонтьева противостоящая «средней», мещанской моральной норме буржуазного XIX столетия: «Да зло на просторе родит добро! ...Если для того, чтобы на одном конце существовала Корделия, необходима леди Макбет, давайте её сюда, но избавьте нас от бессилия, сна, равнодушия, пошлости и лавочной осторожности» (1, 305).

В обоих ранних романах — непривычная для русской литературы насыщенность чувственно-эротическими мотивами; в третьем произведении 60-х гг. — повести «Исповедь мужа» (1867) — она претерпевает сложную сублимацию. Это своё сочинение автор на склоне лет судил аскетически как «в высшей степени безнравственное, чувственное, языческое», но «смелое и хорошо написанное» (1, X). «Смелое» здесь — поворот популярной «жоржзандовской» темы свободной любви к такому экзистенциальному обоснованию, какое скорее предвещает психоаналитические комплексы XX века, чем сближает с либеральными или же радикальными решениями в литературе эпохи (от «Полиньки Сакс» Дружинина до «Что делать?» Чернышевского).

Молодой Леонтьев, по собственному свидетельству, воспитан «на либерально-эстетической литературе 40-х годов (особенно на Ж. Занд, Белинском и Тургеневе» (7, 265). В ходе событий 60-х гг. эта общая либерально-эстетическая настроенность сменяется эстетически-консервативной, «охранительной». Позднее он рассказал, как на это перерождение убеждений влияло противостояние двух петербургских журналов — «Современника» и почвеннического «Времени» братьев Достоевских и Аполлона Григорьева. «Я слишком многое любил в русской жизни» (9, 108) — объяснял он свою оппозицию «отрицательному» направлению «Современника» и всей леворадикальной мысли («время господства ненавистного Добролюбова» — леонтьевское воспоминание об эпохе — 7, 266). В то же время в ситуации размежевания нового почвенничества со старым славянофильством это последнее тоже становится полюсом хотя и гораздо более мягкого, но отталкивания. «Я *идеями* не шутил, и не легко мне было “сжигать” то, чему меня учили поклоняться и наши и западные писатели», — вспоминал он об этом мировоззренческом повороте (7, 266). С ним совпадает важнейший

жизненный поворот: с октября 1863 года начинается его 10-летняя дипломатическая служба в греческих и славянских областях Турецкой империи. Жизнь на Балканах приблизила Леонтьева к сосредоточенным в этом углу Европы нераспутанным узлам её национального и политического будущего и стала решающим фактором оформления его историко-философской и политической доктрины.

У Леонтьева-беллетриста балканское десятилетие стало самым интенсивным и продуктивным временем. На Балканах написана целая серия «восточных» рассказов и повестей, собранных позднее автором вместе с написанным там же романом «Одиссей Полихрониадес (Воспоминания загорского грека)» и изданных им в России в виде трёхтомника «Из жизни христиан в Турции» (т. 1–3. М., 1876). Там же начаты большие вещи, оставшиеся неоконченными и частично автором уничтоженные (цикл романов «Река времен», «Две избранницы», «Египетский голубь»). Новая проза Леонтьева — это проза его «второй манеры». При этом нагляден параллелизм литературной эволюции Леонтьева-прозаика общей эволюции его историко-политических взглядов. Леонтьев «отвернулся» от русской жизни, вставшей с реформами 60-х годов на путь буржуазно-«эгалитарного» прогресса, ведший к гибели поэзии русской жизни, «барской и мужицкой» (моделью её для Леонтьева была гибнущая дворянская усадьба); эстетический же противовес этим процессам он находил в слабо затронутом европейским прогрессом патриархальном укладе балканских народностей (знал бы он, какие взрывные возможности таит в себе в будущем эта патриархальная «почва»!). Художественно, как и биографически, происходило «величавое удаление среди восточных декораций», по автоописанию[1], типологически подобное эстетическому бегству от буржуазной современности европейских романтиков, от Шатобриана и Байрона до Флобера и Гогена. Столь резкой смене материала отвечали изменения стиля: тяготение к эпической простоте и объективности рассказа, к этнографичности описаний, окрашенной эстетическим любованием экзотическим живописным бытом. В России восточная проза Леонтьева была больше замечена и оценена, чем его ранние произведения «из русской жизни», в том числе заслужила отзыв Льва Толстого: «Его повести из восточной жизни — прелесть. Я редко что читал с таким удовольствием»[2]. Большую повесть-легенду «Дитя

[1] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба // Литературное наследство. Т. 22–24. М., 1935. С. 452.

[2] См.: *Леонтьев К. Н.* О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911. С. 7.

души», в которой автор хотел сочетать балканское (греческое) предание с мотивами русской волшебной сказки, Толстой собирался включить в серию изданий литературы для народа в своем «Посреднике». Своей установкой на аскетическую или наивную простоту изложения эта проза Леонтьева сближалась с новыми устремлениями самого Толстого в его народных рассказах (переход к которым от сложных романов на пути Толстого будет позже горячо одобрять Леонтьев — литературный критик).

В целом, однако, и эта новая проза Леонтьева оказалась для русской литературы малосущественной. Сам Леонтьев в одном письме резко и беспощадно к себе формулировал основания своей неудачи на писательском поприще: он увидел себя «в толпе» писателей, *«бессильных изобразить современную Россию»*, и выделял из неё «только Льва Толстого и Достоевского»[1]. Художник слишком срастался в Леонтьеве с историческим мыслителем и идеологом, и почти демонстративный идеологический жест «отворачивания» от «современной России» не мог пройти писателю даром. Следствием стала несущественность леонтьевской беллетристики для русской литературы при незаурядном и единственном в своём роде таланте автора; ибо необходимо признать, что столь очевидная неудача литературной судьбы Леонтьева его достаточно необычному дарованию несоразмерна. Леонтьев-прозаик выпал из истории русской литературы — *несправедливо, но не случайно* — таков один из леонтьевских парадоксов; и сегодня проза его должна быть не только заново издана, что уже в современной России начато, но и впервые историко-литературно продумана, литературоведчески вписана в историю русской литературы; такая работа почти ещё не начата.

Поворотным в жизни Леонтьева стал душевный кризис лета 1871, приведший к религиозному обращению. После острой болезни и выздоровления, в которое он верил как в чудесное исцеление, он оставляет свой дипломатический пост в Салониках и почти год проводит в русском Пантелеймоновском монастыре на Афоне, беседуя со старцами и думая о монашестве. Религиозность леонтьевская развивается на почве острого переживания тленности и обречённости красоты и самой жизни: своё православие он характеризовал как «религию *разочарования*, религию безнадёжности на что бы то ни было земное»[2].

---

[1] Литературное наследство. Т. 86. М., 1973. С. 484. Письмо Всеволоду Соловьёву 22 июля 1979.

[2] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 37.

«Эстетик-пантеист» (9, 13), каким он себя сознавал до кризиса 1871 года, в результате этого кризиса приходит к идеалу строгого монашеского православия, не оставляя в то же время и исповедания «страстной эстетики» как почти что символа веры. Два эти разноречащих символа веры образуют в сознании Леонтьева устойчивое противоречие, которое он не только не мог — не хотел разрешить. Ю. П. Иваск уподобил Леонтьева евангельскому богатому юноше, который хочет пойти за Христом, но не в силах отказаться от своего богатства[1]: символ широкий, включающий и богатство культурными сокровищами тоже. В русской литературе известны высокие и трагические примеры, когда духовно максималистский путь вел к культурному упрощению, жертве художественным богатством, — Гоголь, Толстой. Путь Леонтьева в литературе иной: он склонялся перед требованиями православной аскетики и не хотел терять широты эстетических и культурных переживаний. В большом очерке «Отец Климент Зедергольм, Иеромонах Оптиной Пустыни» (1879) он рассказывал о спорах с этим строгим монахом, желавшим от него духовного самоограничения и отказа от многих культурных светских интересов. «Ум мой упростить я не могу. Я даю ему волю наслаждаться мыслями...» — отвечал ему Леонтьев[2]. С Оптиной пустынью он сближается после возвращения в Россию в 1874 году (перед этим уволившись с дипломатической службы), часто посещает эту столь притягательную не для одного русского писателя обитель, а в последние годы жизни (с 1887) поселяется в ней, живя там «полумонашескою, полупомещичьею жизнью», по выражению одного из его молодых друзей тех лет, находясь в постоянном общении со старцем Амвросием Оптинским как со своим духовным руководителем, а между тем занимаясь литературной работой, благословение на которую получает от старца. Путь Леонтьева к монашеству, начатый пребыванием на Афоне в 1871–1872 годах, длился 20 лет и лишь накануне смерти привёл его к тайному постригу в Оптиной пустыни в августе 1891, после чего он вскоре внезапно умер (12.11.1891) у стен Троице-Сергиевой лавры, на пороге монастыря, так и не переступив его порога и не успев начать монашеское служение.

К середине 70-х годов, по возвращении в Россию, становится очевидной неудача художественно-беллетристической де-

---

[1] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев. С. 345; Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 595.

[2] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 209.

ятельности Леонтьева; приговор ей он мог прочитать в письме от 4 мая 1876 Тургенева, когда-то поставившего его на литературный путь: «Так называемая беллетристика, мне кажется, не есть настоящее Ваше призвание; несмотря на Ваш тонкий ум, начитанность и владение языком, Ваши лица являются безжизненными»; здесь же Тургенев советовал ему писать не романы, а «учёные, этнографические или исторические сочинения»[1]. Но и независимо от этого совета в начале 70-х гг. меняется направление литературной деятельности Леонтьева. Основной её формой стала идейная и духовная публицистика; печатается Леонтьев в изданиях консервативного направления («Русский вестник», «Московские ведомости», «Гражданин»). В цикле статей «Записки отшельника» («Гражданин», 1887–1891) сказалось влияние «Дневника писателя» Достоевского. Публицистика Леонтьева перерастала в обширные философско-исторические трактаты — «Византизм и славянство» (1875), «Национальная политика как орудие всемирной революции» (1888), «Плоды национальных движений на православном Востоке» (1888), «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (рукопись 70–80-х гг., опубликованная посмертно). Статьи и трактаты единственный раз при жизни собраны автором в кн. «Восток, Россия и Славянство» (т. 1–2. М., 1885–1886).

Философия истории Леонтьева оформилась в «Византизме и славянстве» — в значительной мере под впечатлением книги Н.Я.Данилевского «Россия и Европа» (1869), с развитой в ней идеей автономных и замкнутых культурно-исторических типов-миров; идея эта была противопоставлена европоцентрической теории единоспасающего общечеловеческого прогресса. Свою концепцию Леонтьев называл органической, а о методе её говорил как о перенесении идеи развития «из реальных, точных наук... в историческую область» (5, 188). Исторические «организмы» — государственные и культурные — рассматриваются по типу организмов биологических, и развитие их оказывается подвержено естественным законам созревания и расцвета (период «цветущей сложности», который для каждого государственно-социально-культурного организма есть его эстетическое состояние), а затем старения и умирания (период «вторичного смесительного упрощения»). «Ум мой, воспитанный с юности на медицинском эмпиризме и на бесстрастии естественных наук...» — вспоминал он

---

[1] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 11. С. 258.

(6, 340); и эти воспринятые еще в атмосфере 60-х годов навыки философско-натуралистического, «реалистического» мышления сказываются в построениях «Византизма и славянства», философско-исторического credo Леонтьева. Натуралистический детерминизм в объяснении хода истории и эстетическая оценка его явлений (леонтьевский «эстетический позитивизм»[1]) — вот состав, характеризующий историко-культурную идею Леонтьева; а она явилась, вслед за Данилевским, русским предвестием морфологии культуры О. Шпенглера в начале XX в. Актуальный же импульс философско-исторических построений Леонтьева — его реакция на современное состояние европейской цивилизации, свидетельствующее о «разрушительном ходе современной истории» (6, 13) — крушении иерархического сословного строя, отличавшего «старую и поэтически разнообразную Европу» (8, 211) и утверждении на его месте эгалитарного буржуазного общества с господствующим «серым» типом среднего человека, европейского буржуа. Самое понятие «среднего человека» («как идеала и орудия всемирного разрушения» — см. выше название одного из его трактатов) Леонтьев, как сам он указывал, заимствовал из герценовской критической переоценки западного мира, европейского буржуа и французского пролетария после событий 1848 г. Читая трактат про «среднего человека», кажется, переносишься в идейную атмосферу «Восстания масс» Хосе Ортеги-и-Гассета: одно из леонтьевских предвосхищений будущих ситуаций XX века.

Свою позицию в современности Леонтьев определял как «философскую ненависть к формам и духу новейшей европейской жизни»[2]; себя он считал диагностом-«патологом» современного общества; в плане же его религиозного сознания патология смыкалась с эсхатологией, острым чувством исторического конца, подчинённости мирового процесса «космическому закону разложения» (5, 249). Пророчил он и грядущую «всеземную катастрофу» в результате «прогрессивного физико-химического баловства»[3].

Ю. П. Иваск в книге о Леонтьеве поместил это одинокое имя в большой европейский контекст, сформулировав понятие

---

[1] *Булгаков С. Н.* Победитель-Побежденный (Судьба К. Н. Леонтьева) // *Булгаков С. Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 88.

[2] Письмо Розанову от 14 августа 1891 // *Леонтьев К.* Избранные письма. С. 587.

[3] *Александров А.* I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 94. Далее: *Александров А.*

«великой контрреволюции XIX века» как духовного движения, сопротивлявшегося «нивелирующему равенству» как основной тенденции века и защищавшему «качество от количества»: так определил автор книги культурно-исторический пафос Леонтьева, роднивший его с такими европейскими именами, как Жозеф де Местр, Карлейль, Шопенгауэр, Флобер, Ницше, а также граф Ж.-А. Гобино, Доносо Кортес и Леон Блуа[1].

Леонтьевская философская оппозиция «ходу современной истории» парадоксально двунаправленна. Леонтьев выглядел архаистом в своей современности, не устававшим поминать «пышное духом» прошлое человечества; но эти черты феодального романтизма, вызывающие в качестве европейской параллели уже названные имена Жозефа де Местра или Карлейля, сочетались с чертами трезвой исторической футурологии, принимавшей даже характер «футуро-эсхатологии»[2]. Что касается судеб отечества, в ряде важнейших пунктов он судил о нём более исторически трезво и проницательно, чем такие историософски мыслящие старшие современники, как славянофилы, Тютчев (как политический мыслитель) и сам Достоевский. Леонтьев интересовался социалистическими учениями, читал Прудона и Лассаля и пророчил европейской цивилизации политическую победу социализма, описывая его в виде «феодализма будущего»[3], «нового корпоративного принудительного закрепощения человеческих обществ» (7, 506) и просто «нового рабства» (7, 526). Россию при этом он не исключал, подобно славянофилам, из общеевропейского процесса и даже предполагал возможность осуществления наиболее радикальных его тенденций именно на русской почве: «Почва рыхлее, постройка легче» (7, 530). «И Великому Инквизитору позволительно будет, вставши из гроба, показать тогда язык Фёд. Мих. Достоевскому»[4] — прогноз, который в споре с «розовым» христианством Достоевского и его же «розовым» представлением о русском будущем Леонтьев делал не без известного удовлетворения, поскольку двойственно относился к такому прогнозу: видел как жуткое будущее и

---

[1] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев. С. 203–209. Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 442–448.

[2] *Кремнёв Г.* Константин Леонтьев и русское будущее // Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 683.

[3] *Леонтьев К.* Избранные письма. С. 437. Письмо К. А. Губастову от 15 марта 1889 г.

[4] Там же. С. 581. Письмо Розанову 13 июня 1891 г.

одновременно рассчитывал как политический проект: «А иначе всё будет либо кисель, либо анархия». Видел грядущий ужас и, однако, предпочитал современному буржуазному ничтожеству, хуже и безнадёжнее — некрасивее — которого не было для него ничего. Была у Леонтьева и своя социалистическая утопия: русский царь приберёт к рукам, укротит и приручит международный социализм, явившись в роли «экономического Константина» (византийская параллель с императором, организовавшим христианство государственным образом и привязавшим его к империи), и учредит нечто вроде *православной социалистической монархии*: «союз социализма (“грядущего рабства”, по мнению либерала Спенсера) с русским самодержавием и пламенной мистикой (которой философия будет служить, как собака)...»[1]

Со славянофильством Леонтьев всю жизнь не переставал выяснять идейные отношения, называя себя «славянофилом н а с в о й с а л т ы к»[2]. Несомненно, связанная со славянофильской традицией (прежде всего отрицанием западноевропейского пути для России) мысль Леонтьева разошлась с ней тотальным историческим пессимизмом, — в том числе оценкой результатов и перспектив российской истории и исторических возможностей русского народа, о котором он писал саркастически, пользуясь почвеннической формулой Достоевского, что из народа-богоносца он может стать «мало-помалу, и сам того не замечая, “народом-богоборцем”, и даже скорее всякого другого народа, быть может» (7, 425) — *сам того не замечая!* — отсутствием пафоса славянского единения, панславистской тенденции, к которой относился резко отрицательно, а также приматом эстетической точки зрения, противопоставляемой «односторонней моральности» славянофилов, и ставкой на «византийское» самодержавие, в отличие от общественно-либеральных позиций классического славянофильства: «Это учение казалось мне в одно и то же время и не государственным и не эстетическим» (6, 335). Если охранительный и открыто реакционный характер убеждений Леонтьева изолировал его в русской мысли эпохи, то парадоксальная оригинальность их обособляла его и в правом лагере, где он не пользовался доверием таких практических консерваторов-политиков, как К. П. Победоносцев и М. Н. Кат-

---

[1] *Леонтьев К.* Избранные письма. С. 581. Письмо Розанову 13 июня 1891 г.

[2] *Александров А.* I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. С. 42.

ков (отказавшийся печатать в «Русском вестнике» «Византизм и славянство» и говоривший, что этого автора «надо держать за полу»). К имени Леонтьева приклеилась как формула его пресловутой реакционности фраза, брошенная им в одной из публицистических статей на темы текущей политики: «Надо п о д м о р о з и т ь хоть немного Россию, чтобы она не "гнила"...» (7, 124). Однако вот что он же писал в одном письме о Победоносцеве, простершем, по Блоку, *совиные крыла* над Россией: «Он как мороз; препятствует дальнейшему гниению; но р а с т и при нем ничто не будет. Он не только не творец; он даже не реакционер, не восстановитель, не реставратор, он только консерватор в самом тесном смысле слова; мороз, я говорю, сторож; безвоздушная гробница...»[1] Удивительная близость блоковской поэтической картине победоносцевской России, когда *в сердцах царили сон и мгла*!

Новые философы начала нового века оценили Леонтьева как «единственного философа консерватизма и, вернее, даже не консерватизма, а реакционерства»[2]. Но при этом они внимательно присмотрелись к яркому качеству леонтьевской реакционности, о котором в 1910 г. писал С. Л. Франк, отвечая на обычные прогрессивные обвинения: «Таким духовно консервативным прогрессистам мы лично открыто предпочитаем духовно прогрессивного реакционера Леонтьева»[3].

Посмертное действие мысли Леонтьева в новом веке оказалось разнообразным и сильным, и всё новые его возможности обнаруживались с катастрофическим ходом русской истории XX века. В 1920-е годы леонтьевские историософские построения, и прежде всего его культурно-историческая морфология, выдвинулись в качестве одной из теоретических опор нового идейного движения, вызванного русской революцией и противопоставившего себя в новой исторической ситуации западному европоцентризму, — евразийства. В конце 20-х гг. о роли Леонтьева как предшественника евразийской историософии писали два участника движения. Уже идейно разошедшийся с движением к тому времени Г. В. Флоровский в остро критической статье «Евразийский соблазн» (1928) возводил его генеалогию в

---

[1] Памяти Константина Николаевича Леонтьева. Литературный сборник. СПб., 1911. С. 124.

[2] *Бердяев Н.* Sub specie aeternitatis. СПб., 1907. С. 306.

[3] *Франк С. Л.* Философия и жизнь. СПб., 1910. С. 389. То же: Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 1. С. 240.

XIX веке к идеям кн. В. Ф. Одоевского, Герцена, Н. Я. Данилевского и Леонтьева; при этом корни будущей евразийской доктрины Флоровский видел в том витально-биологическом ядре леонтьевской историософии, которое резко отграничивало её от христианской философии истории: «Мучительная и страдная религиозная драма самого Леонтьева не должна заслонять от нас того неожиданного факта, что у него не было христианской философии истории, — её заменяла натуралистическая морфология исторической жизни, невольно перерождавшаяся в нехристианскую философию истории»[1]. Другой евразийский деятель, напротив, приветствовал Леонтьева как предтечу; Д. С. Мирский такими словами заканчивал главу о Леонтьеве в своей истории русской литературы: «Литературоведы новой школы считают его лучшим, единственным критиком второй половины XIX века; <...> а евразийцы, единственная оригинальная и сильная школа мысли, созданная после революции антибольшевиками, считают его в числе своих величайших учителей»[2].

«Литературоведы новой школы» (формалисты 20-х годов и близкие к ним филологи) и евразийство — это достаточно отдалённые направления мысли. Но таков оказался спектр леонтьевского влияния на русскую мысль XX века. О размахе этого влияния не только на философов и филологов, но и непосредственно на поэтов века может свидетельствовать характеристика, какую получил Леонтьев от Осипа Мандельштама в «Шуме времени» (1924): «Из всех русских писателей он более других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них»[3].

Литературная критика была третьим излюбленным полем деятельности Леонтьева, после прозы и историософской публицистики. Статьи на темы современной литературы он писал всю жизнь, хотя и неравномерно в разные годы. Первые критические выступления Леонтьева начала 1860-х годов — статьи «Письмо провинциала к г. Тургеневу» по поводу романа «Накануне» (1860) и «По поводу рассказов Марка Вовчка» (1861), — как и его ранняя проза, прошли незамеченными на фоне бурной литературной борьбы тех лет, но редкая оригинальность Леонтьева-критика в них уже налицо, и можно их рассматривать как

---

[1] *Флоровский Г.* Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 330.

[2] *Mirsky D. S.* Contemporary Russian Literature. 1881–1925. P. 55; *Мирский Д. С.* История русской литературы... London, 1992. С. 522.

[3] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 48.

первый очерк его эстетической теории. Статьи по тенденции примыкали к «эстетической критике» 50-х годов. (А. В. Дружинин, В. П. Боткин, П. В. Анненков), противопоставлявшей себя «утилитарному» направлению добролюбовского «Современника», но ближе всего они были к «органической критике» Аполлона Григорьева, которого Леонтьев считал своим учителем в литературной критике. Термин «искусство для искусства» тогда и позже Леонтьев употреблял сочувственно. Однако никто из «художественных» критиков эпохи не позволял себе отвлекаться так дерзко от актуального содержания произведения, как молодой Леонтьев в «письме» о тургеневском «Накануне» (этим открыто и резко противопоставив свою статью знаменитой статье Добролюбова о том же романе — «Когда же придёт настоящий день?»), и никто так сознательно и специально не занимался формальным его рассмотрением. Крайности «эстетического» подхода и необычное для традиций русской критики внимание к формально-техническому анализу «внешних» художественных приёмов, к языку и стилю, широко понимаемым, ко всей области литературного «выражения», которое он сознательно-терминологически и программно отделял от области «содержания» (леонтьевская антитеза[1], предвещавшая категории структурного анализа второй половины XX в.), но в котором усматривал собственную имманентную содержательность (в будущем она будет названа «содержательностью формы», и это понятие станет литературоведческим шаблоном), — всё это резко обособляло в современной критике статьи Леонтьева, с их «чрезвычайно нерусскими критическими приемами», как заметит автор одной из лучших работ о Леонтьеве поры «серебряного века»[2].

После дебюта начала 60-х годов Леонтьев вернулся к литературной критике уже в 80-е годы, и теперь она тесно связана с его публицистикой. Не случайно характер религиозной философии позднего Леонтьева высказался ярче всего в двух больших статьях, написанных по поводу двух крупных литературных событий и обращённых к двум крупнейшим литературным именам эпохи, — «О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике» (1880) и «Страх Божий и любовь к человечеству. По поводу рассказа гр. Л. Н. Толстого “Чем люди живы”» (1882), объединённых автором в отдельной

[1] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба. С. 464.

[2] *Грифцов Б.* Судьба К. Н. Леонтьева // Русская мысль. 1913. № 2. С. 58.

брошюре — «Наши новые христиане» (1882). Название книги указывало на «новое христианство» французских утопистов-социалистов 20–40-х годов. (К. Сен-Симон, Ш.Фурье, В. Консидеран) как на скрытый источник двух еретических учений, с которыми выступили два великих писателя, — не только «лжехристианства» Льва Толстого, с которым Леонтьев вступил в борьбу, но и «общегуманитарного», «сентиментального», «розового» христианства, которое он обличил как тоже новую ересь, провозглашённую в пушкинской речи Достоевского. Этим еретическим уклонениям он противопоставил свою модель (надо сказать, не получившую одобрения церковных писателей как современных Леонтьеву[1], так и уже богословов XX века[2]) «настоящего церковного православия» как религии «страха Божия» и церковной дисциплины, с признанием единственной целью христианской жизни достижение личного загробного спасения («трансцендентный эгоизм», по леонтьевскому самоопределению), в противоположность каким-либо земным историческим и общественным чаяниям: «Никогда любовь и правда не будут воздухом, которым бы люди дышали, почти не замечая его» (8, 192) — этот тезис он противопоставил утопическому пафосу всечеловеческого братства в речи Достоевского. С Толстым Леонтьев несколько раз встречался в 80-е годы в Москве и Оптиной пустыни и непримиримо спорил, неизменно в то же время восхищаясь его художественным гением. Отзыв Толстого о статьях Леонтьева: «Он в них всё точно стёкла выбивает; но такие выбиватели стёкол, как он, мне нравятся»[3].

Эстетическая теория Леонтьева и его концепция современной русской литературы наиболее полно и широко развёрнуты в последнем большом его сочинении, ставшем его лебединой песнью, — в «критическом этюде» «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого» (1890). Это, можно сказать, его эстетическое законодательство, ars poetica. «Книга по своему време-

---

[1] См. ст. архиепископа Антония Храповицкого, будущего основателя и главы (уже в послереволюционной эмиграции) зарубежной ветви Православной церкви, в сб. «Памяти Константина Николаевича Леонтьева», 1911. С. 311–323 и его же: «Как относится служение общественному благу к заботе о спасении собственной души? » // Вопросы философии и психологии, М., 1892. Февр.

[2] *Прот. Георгий Флоровский.* Пути русского богословия. 2-е изд. Paris, 1981. С. 301–308.

[3] *Леонтьев К. Н.* О романах гр. Л. Н. Толстого. С. 7.

ни необычайно смелая, предвосхитившая многое из того, что теперь только начинает входить в сознание... Постановка вопросов — совершенно неожиданная в атмосфере того времени». Так в 1919 году удивлялся ей один из лидеров «литературоведов новой школы» — Борис Эйхенбаум[1].

«Анализ, стиль и веяние» — последняя в русском XIX веке критическая концепция большого стиля, отличающаяся на фоне знаменитой русской критики века весьма необычными свойствами. Странное сочинение: господствуют до капризности субъективные, вкусовые оценки, а подвергаются им какие-то подробности, «мелочи» языка и стиля — но они неизвестным образом складываются в большую картину, в панорамное обозрение всей литературы века в главных её тенденциях. Притом необычность леонтьевского подхода к литературе — как в его исключительном «эстетизме», сосредоточенности на стилистических проблемах литературы, «внешних приёмах (имеющих, впрочем, великое внутреннее значение)» (8, 232), так и в парадоксальной сопряжённости этого «чисто эстетического» подхода с резкой идеологической и политической тенденциозностью (выразившейся уже в составившем завязку всего рассуждения тезисе о «двух графах» — в вызывающем заявлении критика о его предпочтении графа Вронского, героя романа, как жизненного типа, нужного государству твердого деятеля, — самому его создателю, графу Толстому как всего лишь «великому романисту»). Сквозной сюжет трактата — критика «общей манеры» русской «реалистической школы», родоначальника которой Леонтьев видел в Гоголе и именовал манеру «гоголевщиной»; сущность её — в нарастающей психологической и вещественной детализации, выражающей аналитический и критический «кропотливый дух» послегоголевской литературы, который, переходя на язык грубых оценок, критик определяет как «всероссийское ковыряние» — неприятное для Леонтьева стилистическое «веяние» (важнейший термин его эстетики, усвоенный им из статей его любимого Аполлона Григорьева); а выражается в этом веянии исторический процесс разложения общественно-государственного уклада (твёрдой сословной, государственной и бытовой «формы») императорской и дворянской России в пореформенную эпоху. Леонтьеву принадлежит чрезвычайно оригинальное определение *формы* как основного принципа его морфологии культурно-исторических организ-

---

[1] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 63–64.

мов; сформулировано оно в центральном историософском его сочинении — «Византизм и славянство»: «Ф о р м а е с т ь д е с п о т и з м в н у т р е н н е й и д е и, н е д а ю щ и й м а т е р и и р а з б е г а т ь с я. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет» (5, 197). Это понятие формы универсально относится у него как к биологическим, историческим, политическим и культурным организмам, так и к художественной форме в искусстве. Завершающий эстетический трактат Леонтьева и даёт картину взаимоэквивалентных процессов распада «формы» в исторической жизни России и в стиле русской литературы. В этом параллелизме литературно-художественного и историко-политического процессов — леонтьевские начатки и пробы будущей *социологии стиля*.

У сочинения «о романах гр. Л. Н. Толстого» — отдельная от остальных леонтьевских сочинений судьба. В долгие советские годы благодаря ему единственному имя автора сохранялось хоть как-то в академическом литературоведении. Само сочинение рассматривалось при этом именно и прежде всего как сочинение «о романах гр. Л. Н. Толстого». В толстоведении оно признано классическим. Что же до общего, теоретического литературоведения, его интерес к эстетическому трактату Леонтьева всё ещё — интерес предварительный. Между тем сочинение это принадлежит к нашей ранней филологической классике, но заглядывает при этом достаточно далеко и в будущую теорию. В нём русская литературная критика вышла к основаниям формирующейся новой филологической дисциплины — *поэтики*. В нём обнаружилось столь проницательное внимание к собственному смыслу художественной формы и стиля, в котором Леонтьева надо признать пионером в русском литературоведении. В сочинении этом выявлен целый узел общих проблем поэтики, которым предстояло стать предметом внимания в филологии будущего, XX века: психологические и социологические аспекты эстетики, проблемы повествования, соотношения авторской и «чужой» речи, проблема «точки зрения», завязка методов исторической поэтики в применении (в отличие от начал исторической поэтики А. Н. Веселовского) к «близкому» материалу современной литературы.

«Анализ, стиль и веяние» написан в Оптиной пустыни, где Леонтьев провёл свои последние годы. Здесь же он предавался четвёртому своему литературному делу (вслед за прозой-беллетристикой, прозой-публицистикой и прозой-литературной

критикой) — писал обширную мемуарную прозу, которую хотел собрать под общим заглавием «Моя литературная судьба»[1]. Здесь творилась также обширная переписка Леонтьева, к которой он относился как к литературной работе. Вероятно, можно сказать, что в мемуарной и эпистолярной прозе литературный дар Леонтьева проявился свободнее и ярче всего. «Лучший Леонтьев — это Леонтьев фрагментарный, состоящий из писем, записок и отрывков, которые хочется вырезать из его растянутых романов и статей»[2]. Поэтика не скованного повествовательным сюжетом вольного размышления определяет существенное и мало ещё оцененное место Леонтьева в русской литературе, в ряду таких её явлений, как художественно-документальная и мемуарно-психологическая проза П. А. Вяземского (его «записные книжки»), Герцена, наконец, Василия Розанова. Заочная эпистолярная встреча с Розановым и бурная переписка в последние месяцы жизни (апрель–октябрь 1891) — завершающее событие творческой жизни Леонтьева; и потянулись речи, «как у “братьев-разбойников” за костром», — вспоминал впоследствии переписку эту сам Розанов[3]. Они не успели увидеться, но Леонтьев узнал в молодом корреспонденте наследователя скорее даже не своих идей — в идеях обнаружилось сразу же множество разногласий, — а своего склада и калибра мысли и произнёс классическое предсмертное «Ныне отпущаеши...»[4]. Так в очередной раз совершилось повторяющееся в литературе событие: Константин Леонтьев, *в гроб сходя, благословил* Василия Розанова.

1999

---

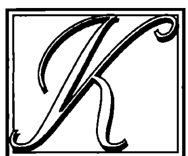
[1] См.: *Майорова О. Е.* Мемуары как форма авторефлексии: К истории неосуществлённого замысла Константина Леонтьева // Лица: Биографический альманах. Кн. 6. М.; СПб., 1995. С. 69–84.

[2] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев. С. 236; Константин Леонтьев: pro et contra. Т. 2. С. 477.

[3] Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 169.

[4] Из письма Леонтьева Розанову от 13 июня 1891 г. // Русский вестник. 1903. № 5. С. 169. Письма Леонтьева Розанов опубликовал со своими примечаниями в трёх номерах этого журнала // Русский вестник. 1903. № 4–6.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ КОНСТАНТИНА ЛЕОНТЬЕВА



Когда в начале двадцатого века «литературная судьба» Леонтьева начала сбываться как судьба посмертная («Моя литературная судьба» — под этим горьким названием он последние два десятилетия жизни писал свои воспоминания[1]), тогда вослед Леонтьеву — историческому и религиозному мыслителю — наш так называемый серебряный век открывал Леонтьева — литературного критика. И открытие это также сопровождалось изумлением своеобразию и смелости почти безвестного при жизни автора леонтьевского литературоведения (а по значительности общих проблем литературы, по теоретическому калибру и потенциалу леонтьевской критики она, несомненно, заслуживает того, чтобы рассматривать её в ранге весьма своеобразного литературоведения). «Во времена К. Леонтьева в русской литературе не слышно было таких слов, как "общепсихическая музыка". Он упредил свое время, предвосхитил настроение начала XX века»[2]. «Книга[3] по своему времени необычайно смелая, предвосхитившая многое из того, что теперь только начинает входить в сознание... Постановка вопросов — совершенно неожиданная в атмосфере того времени»[4].

Затем, в советскую эпоху, солидное литературоведение было единственной областью, где было несколько легализовано имя Леонтьева, его можно было встретить на страницах монографии Б. М. Эйхенбаума о Толстом (изредка и вообще в толстоведе-

[1] См.: *Майорова О. Е.* Мемуары как форма авторефлексии. К истории неосуществленного замысла Константина Леонтьева. С. 69–84.

[2] *Бердяев Н.* Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. Paris: YMCA-PRESS, 1926. С. 163.

[3] «Анализ, стиль и веяние».

[4] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. С. 63–64 (статья «О Льве Толстом», 1919).

нии) или в филологических трудах В. В. Виноградова[1]. Когда же в 1970-е началось «воскрешение» старой русской мысли, то литературный критик тогда прокладывал путь всему «остальному» Леонтьеву, философу и политику, который исподволь просвечивал в описаниях леонтьевской литературной эстетики в нескольких статьях того времени, специально посвящённых литературному критику[2]. Всё иначе теперь, в конце 90-х: нет больше препятствий, чтобы впрямую порассуждать на темы «Среднего европейца как идеала и орудия всемирного разрушения» или статьи «Над могилой Пазухина», и гораздо меньше интереса к «Анализу, стилю и веянию» и тем более к рафинированному артистизму ранних статей начала 1860-х годов. Но Леонтьев целен, хотя и не унитарен, но вызывающе разнослоен и даже «разнопороден», по слову Розанова, и специальное внимание к его литературной теории в пору, когда она явно сейчас в тени его эсхатологических и политических пророчеств, возможно, как раз ко времени, чтобы не утерять один из самых его интересных профилей, восстанавливая его портрет.

1

В составе обширного и разнообразно-пёстрого творчества Константина Леонтьева литературная критика была относительно скромной частью. Но, вероятно, мы уже знаем сегодня — и знали уже в начале нашего века, — что, наряду с его историософией, и наиболее ценной частью. Статьи на темы современной ему литературы Леонтьев писал всю жизнь (хотя и неравномерно в разные годы), никогда не рассматривая их как главное своё дело. Главным делом в первую половину пути были для него романы и повести (до 42 лет «всё стремился создать какое-нибудь замечательное художественное произведение», — писал он Розанову 13 июня 1891[3]), во вторую половину — политико-философско-исторические и религиозно-философско-политичес-

---

[1] *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 235–236, 336; *Он же.* О языке художественной литературы. М., 1980. С. 309.

[2] *Гайденко П. П.* Наперекор историческому процессу (Константин Леонтьев — литературный критик) // Вопросы литературы. 1974. № 5; *Бочаров С. Г.* «Эстетическое охранение» в литературной критике (Константин Леонтьев о русской литературе) // Контекст-1977. М., 1978. С. 142–193.

[3] Из переписки К. Н. Леонтьева. С предисловием и примечаниями В. В. Розанова. // Русский вестник. 1903. № 5. С. 180.

кие статьи и трактаты. Литературная критика являлась на фоне этой магистральной деятельности и тесно с нею переплеталась.

Молодой Леонтьев своим призванием считал прямое писательство; его «наставил и вознёс» в начале 1850-х годов Тургенев; однако ранняя беллетристика Леонтьева затерялась в богатой литературе эпохи и событием в ней не стала. Тогда же в Леонтьеве-прозаике открылся художественный критик: две его статьи, появившиеся в «Отечественных записках» в 1860 и 1861 гг., по тенденции следовали уже угасшей к тому времени «эстетической критике» 50-х годов, более же всего — «органической критике» Аполлона Григорьева. Статьи так же не были тогда замечены, как и романы Леонтьева; интересно, однако, как по-разному он сам в последующем оценивал свои художественные произведения «из русской жизни» и свою раннюю критику: первые не ценил и вспоминал их пренебрежительно, на статьи же не раз ссылался, подтверждая их направление и пафос и удовлетворённо оценивая их «критический вкус», который у меня, констатировал он в середине 70-х гг., «давным-давно опередил творчество»[1]. Это он признавал позже, а заметил это тогда же, в начале 60-х, вновь Тургенев, в письме 16(28) февраля 1860 г. высказавший сомнение: «но художник ли Вы?» и благословивший его на критику: «Почему бы Вам не попробовать писать критические и эстетические этюды?»[2] Леонтьев ответил мгновенно первым подобным этюдом — вполне нелицеприятным — о новом романе самого же Тургенева. «По вашему совету, надену свой медный таз на голову и буду верить, что это шлем», — откликался он прямо в тексте статье (VIII, 4), подхватывая знамя учителя, только что выступившего о Гамлете и Дон Кихоте, но отвечая весьма нелицеприятным и неученически-взыскательным суждением о нём как о художнике; с этим медным тазом на голове и будет проходить Леонтьев свой путь — в том числе и как литературный критик и теоретик.

В последующие годы главной формой мысли и жанром Леонтьева стала политическая и философская публицистика, перераставшая в обширные трактаты. Эта публицистика полна примеров из русской и европейской литературы, и они, как мы увидим, для построений автора очень важны, но к литературной

---

[1] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба // Литературное наследство, Т. 22–24. М., 1935. С. 463.

[2] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 4. С. 162.

критике в собственном смысле он долгое время не обращается; только в 80-е годы в консервативных изданиях («Русский вестник», «Варшавский вестник», «Гражданин») вновь появляются его статьи о различных явлениях текущей русской литературы (произведениях Н.Я.Соловьёва, А.Н.Островского, А.Коваленской, Достоевского, Л.Толстого, Б.Маркевича). Подход к ним теперь, однако, значительно отличается от отрешённо артистического взгляда на литературные события в статьях начала 60-х гг.: статьи о литературе 80-х гг. открыто публицистичны, «тенденции», философские и политические, открыто смешиваются и сращиваются с эстетическими разборами, частенько мало считаясь с законами, авторами над собою признанными. Своего предела эта установка Леонтьева-критика достигла в заявленном им предпочтении графа Вронского — как жизненного типа, взятого вне художественных условий романа, как нужного государству твердого деятеля — самому его создателю, графу Толстому как всего лишь «великому романисту»: «Без этих Толстых (то есть без великих писателей) можно и великому народу долго жить, а без Вронских мы не проживём и полу-века» (VII, 275). Самое дерзкое заявление леонтьевской публицистической критики, но в подобных случаях он не боялся идти до геркулесовых столпов.

Эта вызывающая декларация политического утилитаризма в литературной критике сделана в статье «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой» (1888); тот же тезис о предпочтении героя автору открывает «Анализ, стиль и веяние» — большой «критический этюд», развившийся из статьи о двух графах. Но замечателен тот поворот, какой совершился у автора в этом этюде: утилитарный тезис послужил ему импульсом для поворота-возврата к собственно художественному, стилистическому анализу романов Толстого. Как это случилось, он сам рассказал на первых страницах этюда: он задумал, исходя из своего тезиса о графе Вронском и графе Толстом, публицистическое, психологическое и социологическое рассуждение о героях русской литературы, от Онегина до Вронского, — но уже сопоставление Вронского и Андрея Болконского поставило вопрос об их сравнительной достоверности как художественных лиц и навело, говорит Леонтьев, «меня нежданно для меня самого на вовсе новый путь. Я решился оставить неоконченным рассуждение моё о социальной ценности и личном психическом значении разных русских героев XIX века и заняться общей, чисто-эстетической

задачей...» (VIII, 222). На склоне лет Леонтьев возвратился к эстетической критике и декларировал на страницах своего сочинения её независимость от «направления политического, религиозного и нравственного» (VIII, 223) — что, однако, не означало её нейтральности идеологической, потому что идеология автора никуда не делась при этом: суждения *вкуса* Леонтьева, его «стилистические замечания» — форма, в которой он развернул свою концепцию русской литературы («Замечания стилистические; это мой “пункт”»[1]), — и заключали в себе особого рода идеологию, можно даже сказать, эстетическую партийность, не прямо, но прочно связанную со всей его мировоззренческой совокупностью.

Эстетизм и утилитаризм — два смертных греха, в какие стремилась не впасть русская критика, два ярлыка, которые её направления адресовали друг другу в литературно-общественной борьбе. Леонтьев — и в этом его уникальность и нетипичность в критике прошлого века — сознательно и открыто исповедовал оба эти взаимоисключающие, кажется, принципы и совмещал их в своих суждениях и оценках. Вот пример его подхода — взвешивание достоинств «Войны и мира» и «Анны Карениной»: «Трудно решить, который из этих романов художественно выше и который политически полезнее» (VII, 277). Два как будто критерия независимых, но они должны совпадать в идеальном леонтьевском измерении: «эстетический инстинкт» должен совпасть с «государственным тактом» (IX, 46). Реально же эти два подхода к литературе давали «ножницы», совмещаясь в крайне причудливую, единственную в своем роде ткань леонтьевского критического анализа, где весьма проницательные «стилистические замечания» и такое внимание к собственному значению формы и стиля, в котором Леонтьева необходимо признать пионером в русском литературоведении, соседствуют (при постоянном переходе одного плана анализа в другой) с грубым и беззастенчивым (одно из любимых леонтьевских слов) пренебрежением к форме же и стилю же, с эстетическим «самодурством» (слово, от которого также он не отказывался), своевольным перетолковыванием произведений и образов, с подчинением их разбора и оценки посторонним и чуждым их замыслу заданиям и критериям — вплоть до подчинения графа Толстого графу Вронскому.

---

[1] Из письма В. В. Розанову 13 июня 1891 // Русский вестник. 1903. № 5. С. 169.

Тем не менее независимость эстетического суждения всем этим не отменяется. Леонтьев даже особенно любит утверждать её в демонстративном противоречии мировоззренческим принципам: верующий человек может с наслаждением читать «великого разрушителя Вольтера», а атеист восхищаться поэзией псалмов. Сам он в Оптиной пустыни именно так совмещал Вольтера с псалмами Давида, уверяя своего смущенного такой широтой собеседника отца Климента Зедергольма, что «одно не мешает другому» и прибавляя замечательное свое: «Ум мой упростить я не могу». Из русской литературы подобным демонстративным примером был у него Салтыков-Щедрин, вся деятельность которого идеологически и политически, конечно, враждебна ему, что не должно помешать «хорошему критику» оценить недюжинную литературную силу, «истинно гениальную бранчливость Салтыкова», — оценив же её эстетически и «увенчавши лаврами» талант «вредного гражданина», можно его самого в то же время предать политическому наказанию (VIII, 224). Так постоянно он разделял ряды суждений и оценок, отделяя эстетический критерий как широкий и независимый от иных — нравственных, религиозных и политических, — и в то же время эти последние (два последних особенно) вводил как главенствующие в свою художественную оценку и то и дело ими её подавлял. Читая, мы чувствуем эти перебои в текстах Леонтьева, неизвестным образом совмещавшего редкую свободу художественного суждения с чем-то вроде мировоззренческого насилия, и так совмещавшего, что единство и цельность позиции автора неизвестным тоже образом не разрушались.

В литературной критике леонтьевской (особенно поздней, 80-х гг.) мы наблюдаем поэтому характерное раздвоение как бы на два отдельных русла — критики публицистической и «чисто эстетической». Образцом последней стало главное его сочинение о литературе — «Анализ, стиль и веяние». Но назовём ли и эту критику чисто эстетической? Достаточно Вронского по-леонтьевски, чтобы от этого остеречься. Не было у Леонтьева критики чисто эстетической и в то же время такая была: читателю и исследователю приходится не только принять, но и умственно уяснить себе это противоречие (одно из тех, которые, по цитированному суждению Б. Никольского, не только понимал, но и «любил» Леонтьев). Во всяком случае, два отмеченные отдельные русла критического суждения — это характерный леонтьевский факт, и ниже мы поглядим, как он особенно выразительно проявлялся в резкой двойственности оценок народных рассказов Толстого.

Приведённая также уже конгениальная характеристика Розанова нам указывает, как читать Леонтьева: не монотонную линию тезисов в нём читать, а разнопородность состава — разнопородную *ткань* леонтьевского текста, его структуру суметь воспринять, а не линию тезисов.

Бесспорно, «эстетика» — главное слово в его словаре, почти что символ веры его. Уже в романе «В своём краю» (1864) устами супергероя[1] романа, Милькеева, он определил прекрасное как «главный аршин» (I, 282) и, в общем, при всех эволюциях остался верен этой формуле до конца. Но что такое леонтьевская *эстетика?* Это нечто безмерно широкое, и уж конечно, это категория не философии искусства прежде всего, но леонтьевской *философии жизни*. Но и его философии истории тоже — «философия художественно-историческая», так он её называл (VII, 547). О какой, в самом деле, чистой эстетике может быть речь, если это — универсальное измерение бытия, основное слово леонтьевской онтологии? Оттого так тесно переплеталась его эстетика с его религией и его политикой — в том числе и в литературной критике.

Леонтьев не был отвлеченным философом, и описываемые свойства его миропонимания не были отвлеченными принципами, но весьма конкретной, живой экзистенциальной позицией мыслителя в своей эпохе, своей современности. Можно сказать — реакцией на современность, беря это слово — *реакция* — в самом обширном смысле, в котором объединяется психологическое значение термина со значением политическим: у Леонтьева так и связаны эти значения — как психологический импульс и политический вывод. Имя же широко понимаемой современности, реакцией на которую стал Леонтьев, — XIX век. Свою реакцию он объяснял (в письме Розанову 14 августа 1891) как «философскую ненависть к формам и духу новейшей европейской жизни»[2]; эстетический эквивалент её — «художественная брезгливость» к этим же формам[3]. Романтическая реакция на «разрушительный ход современной истории» (VI,

---

[1] Термин Юрия Иваска, называющего так монументального основного героя леонтьевской прозы, близкого автору, если и не автобиографического, то автопсихологического: *Иваск Ю.* Константин Леонтьев. Жизнь и творчество. С. 37. То же: Константин Леонтьев: pro et contra. СПб., 1995. Кн. 2. С. 259.

[2] Русский вестник. 1903. № 6. С. 421.

[3] *Леонтьев К. Н.* Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь. (Четыре письма с Афона). Сергиев Посад, 1913. С. 44. То же. Начала. 1992. № 2. С. 40.

13) — убывание красоты в буржуазном мире — она относится прежде всего к современной Европе, но и к новой России тоже: Леонтьев не устает отмечать, что еще 40–50-е годы были «лучше» «в эстетическом отношении», а пушкинская эпоха — «блаженное для жизненной поэзии время». Эту поэзию он социологически определяет как барскую и мужицкую, модель её — гибнущая дворянская усадьба, родное Кудиново (которое он, угнетённый безденежьем и долгами, продал в 1882 г. своему же бывшему крепостному). Дело эстетика — «охранение» былой поэзии, хотя бы её остатков («что еще не совсем погибло» — VII, 81), средство — политическая реакция («Пора учиться, как делать реакцию» — VII, 211; впрочем, отдавая себе отчет в её бессилии, «паллиативности» — как «якоря или тормоза» — V, 208 — «на неизбежном, впрочем, пути» — VII, 423). Пресловутый леонтьевский эстетизм с его пресловутой же политической реакционностью связаны, таким образом, органически, напрямую.

Сильнейший пример леонтьевской эстетической реакции (в полноте значений этого слова) на XIX век, в том числе не в последнюю очередь на направление эстетической мысли в XIX веке, на ведущий художественный принцип этого века — пример сильный до шока, по-леонтьевски как читательская опять же реакция здесь очевидно рассчитанного, — в статье «Грамотность и народность» (1870), первом произведении леонтьевской публицистики, в котором высказывалась его созревшая философско-политическая позиция. Леонтьев берет два сообщения из текущей газетной хроники и делает из них свои выводы; из газетных фактов тогда же начинает во многом строить Достоевский свой «Дневник писателя», за которым внимательно и ревниво будет следить Леонтьев. Вспомним из «Дневника писателя» (1876, октябрь): «Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдёте в нём глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах!»[1] Леонтьев тоже находит шекспировскую, пожалуй, силу во взятых фактах, но выразителен самый их выбор — они хоть и взяты из современности, но «не в ее специальном духе», как любил говорить Леонтьев, на фоне «текущей современности» (в которую напряжённо и прямо любовно вглядывался Достоевский) — это факты экзотические. «Но в XIX веке, за нем-

[1] *Достоевский Ф.М.* Т. 23. С. 144.

ногими исключениями, всё то именно и хорошо, что не в его специальном духе; то, что сохранилось и сложилось вопреки его главному (всеравняющему) направлению» (VI, 237). Из такой вот области сохранившегося в современности как бы ей вопреки — и леонтьевские факты двух фанатических преступлений на почве пламенной веры, так необычно толкуемые в статье «Грамотность и народность». И вот вывод из толкования: «Куртин и Кувайцев могут быть героями поэмы более, чем самый честный и почетный судья, осудивший их вполне законно» (VII, 34).

Заметим: он не оспаривает права судьи карать раскольника-детоубийцу Куртина, «Лжеавраама»[1] XIX столетия, — он только делает эстетический вывод и вводит свой критерий оценки фактов и персонажей живой действительности: *кто достоин быть героем поэмы?* И вывод этот идёт вопреки направлению эстетической мысли, какое она приняла в XIX веке.

Потому что вспомним для сравнения из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине»: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своём воинственном костюме, вольный, как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя и, несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однакоже он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в потёртом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ»[2].

Пожалуй, Леонтьев и подписался бы под этим гоголевским примером, когда бы только не общая мысль, какой он служит у Гоголя. А мысль у Гоголя та, что предпочтение «необыкновенного» «обыкновенному», какое можно было бы вывести из примера, означало бы «нерасчёт поэта». У Гоголя — предпочтение обыкновенного необыкновенному. У Гоголя тоже ведь речь о том, кому быть героем поэмы, и разве мы не знаем, кто был героем гоголевской поэмы? У Гоголя эстетическая декларация нового реалистического искусства века, у Леонтьева несколько десятилетий спустя контрдекларация — вопреки направлению, приданному литературе Гоголем.

В забытой, утраченной из состава литературного наследия Леонтьева, не существующей до сих пор для нас статье его «На-

---

[1] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев // Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. С. 363.

[2] *Гоголь Н.В.* Т. VIII. С. 53.

ше общество и наша изящная литература» (1863)[1] эстетическая антитеза эта очерчена с отсылкой прямо к гоголевскому материалу: «Хлестаков более отрицателен, чем Нерон, и бледный прихвостень демократических стремлений отрицательнее самого страшного изувера и деспота, точно так же, как презренный светский мотылёк отрицательнее ловкого итальянского разбойника». К «итальянскому разбойнику» (как-никак не сходящему со сцены в качестве экзотического, но все ещё современного персонажа и в конце XX века в лице итальянского мафиози) присоединяется и гоголевский горец (тоже оживший для нас неожиданно как персонаж актуальный): «На Кавказе до сих пор продолжаются военные действия; весь юго-восток наш населён разноплеменными народами, которые живут своею жизнью и отделяют, так сказать, еще много свежей поэзии»[2] (оказывается, через столетие с лишним, что все еще *отделяют*). Примеры, готовившие Куртина и Кувайцева в статье «Грамотность и народность».

«Теперь же европейская мысль поклоняется человеку, потому только, что он человек. Поклоняться она хочет не за то, что он герой или пророк, царь или гений. Нет, она

---

[1] Голос. 1863. №62, 63, 67. Статья была упомянута Леонтьевым по старой памяти в заметке «Где розыскать мои сочинения после моей смерти?», найденной в его бумагах и напечатанной посмертно, но упомянута под неточным названием и с большой ошибкой в дате ее публикации: «В “Голосе” (67 года, кажется), были два, три фельетона: “Наша жизнь и наша литература”. Это бы не мешало найти потому, что там доказывается, что наша литература почти всегда ниже нашей жизни» (Русское обозрение. 1894. №8. С. 815). Пожелание автора «найти» статью не было выполнено за целое столетие, что лишь отчасти можно оправдать неверно указанными им координатами. Его ошибки были повторены дважды в двух библиографиях сочинений Леонтьева: сначала в составленной А. Коноплянцевым в сб. 1911 г. «Памяти Константина Николаевича Леонтьева», с. 406, а затем Ю. П. Иваском в его книге; статья указана здесь как не разысканная: *Иваск Юрий.* Константин Леонтьев. С. 362. Перепечатывая книгу Иваска в антологии «Константин Леонтьев: pro et contra», 1995, ее составители А. П. Козырев и А. А. Корольков восстановили правильное название и дату публикации статьи (с. 612). Но еще до того эти правильные название и дата вместе с точной библиографической ссылкой были восстановлены в библиографии при статье о Леонтьеве в 3-м томе словаря «Русские писатели. 1800–1917», составленной Г. Б. Кремневым и нами. Статья никогда не упоминалась и не цитировалась писавшими о Леонтьеве, и можно считать её до сих пор никем не прочитанной.

[2] Голос. 1863. №63. Пятница, 15 марта. С. 249.

поклоняется не такому особому и высокому развитию личности, а просто индивидуальности всякого человека и всякую личность желает сделать счастливою...» (VII, 132–133).

Это тоже вопреки эстетике века. Б. Никольский предлагал понимать леонтьевское эстетическое как героическое[1]. А С. Булгаков считал Леонтьева наследником («эпигоном», вместе с Ницше) ренессансного гуманизма[2]. Аристократический и героический взгляд на человека в цитированных словах Леонтьева в самом деле близок норме того гуманизма, культивировавшего человека, но именно не «всякого» — избранного, героического человека. Демократический поворот гуманизма составил, по слову Достоевского, «основную мысль всего искусства девятнадцатого столетия... Это мысль христианская и высоконравственная; формула её — восстановление погибшего человека». Эта мысль — «неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость девятнадцатого столетия...»[3]. «Зато познаётся, что самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат мой!» — формулировал заново Достоевский уже годы спустя (в «Униженных и оскорблённых») «основную мысль» своего первого произведения[4]. В этой «мысли века», высказанной так горячо всё же ранним ещё Достоевским, Достоевским до «Записок из подполья», Леонтьев мог усматривать закваску христианского социализма 40-х годов, диагностируя неистребимость её и в последнем его выступлении — в пушкинской речи. От точек сближения тогда, в начале 60-х (о них — в нашей следующей статье — о Леонтьеве и Достоевском), шли они по расходящимся путям. Леонтьев шёл по пути эстетического сопротивления «мысли века» и его «исторической необходимости». *Дух века вот куда зашёл!* — мог бы он повторить за Пушкиным, но не только хамское *демократическое копыто* имея при этом в виду, а и гуманно-демократическое гоголевско-достоевское униженно-оскорблённое «брат мой».

Против этой «мысли века» протестовал он, вступая в противоречие с русской литературой, против *«тоже человека»* этого — ради «особого и высокого» качества личности. За качество против

---

[1] Памяти Константина Николаевича Леонтьева. Литературный сборник. СПб., 1911, с. 375.

[2] *Булгаков С. Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 87.

[3] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. Т. 20. С. 28–29.

[4] Там же. Т. 3. С. 189.

количества — формулировал его пафос Ю. Иваск[1]. Огромный вопрос о качестве человека не решался демократическим гуманизмом прошлого века. И этот вопрос о качестве человека существовал в нерешаемом противоречии с другим основным вопросом, формулировавшимся Леонтьевым также, — о «всяком человеке». Оба вопроса переносятся в наше столетие и поднимаются заново как историческая задача XX века. Леонтьев с его идеей «среднего европейца» предвидел то событие, которое будет названо «восстанием масс» («Неужели ты перейдешь прямо из безмолвия в шумное и безличное царство масс?» — писал он о пореформенной России в 1869 г.[2]) . Гуманистический тезис, легший в основу этого события, Ортега-и-Гассет описывал, словно цитируя Леонтьева: «Суверенитет любого индивида, человека как такового...»[3] Но иное религиозное освещение получит процесс у Романо Гвардини, сочинение которого «Конец нового времени» (1950) можно читать как ответ из середины XX века на леонтьевский эстетический культ человека-героя, заквашенный на Ренессансе: Гвардини признает совершившийся факт смены ренессансного принципа богато развитой индивидуальности принципом «человека массы» как новой «исторической формы человека» и даёт ему глубокое этическое и религиозное оправдание, возлагая христианские надежды «не на нечто богатое и необычайное, а на нечто скромное и простое, что, однако, может быть сохранено и развито в каждом человеческом индивиде»[4].

Таковы противоречивые ответы будущего — ответы словно бы на вопросы, которыми задавался Леонтьев, в которых он одновременно являлся как архаист-«эпигон», не устававший поминать прежнюю «пышную духом» Европу (до революции конца XVIII столетия: «Где ты, прежняя, дорогая нам Франция, столь изящная и великая, грозная и неустанно-творческая?» — VII, 476), и как прорицатель-футуролог, не ожидавший исторического добра от демократического («всеравняющего») гуманизма и «чистой этики» — для него симптомов утраты качества жизни. Это же сочетание архаистических и как бы футуристических черт наблюдаем мы и в леонтьевской литературной теории.

---

[1] Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. С. 443.

[2] *Леонтьев К. Н.* Несколько воспоминаний и мыслей о покойном Ап. Григорьеве // Аполлон *Григорьев.* Одиссея последнего романтика. М., 1988. С. 449.

[3] Вопросы философии. 1989. № 3. С. 124.

[4] Вопросы философии. 1990. № 4. С. 145.

Розанов так определил исток леонтьевского мирочувствия: «эстетический страх»[1]. Он сам говорил об отчаянии — «смелости отчаяния в будущности» как условии «умственной оригинальности» (вспомним здесь, что глубинную связь эстетизма с отчаянием установил такой неизвестный Леонтьеву европейский предшественник, как Киркегор). Он также называл себя «патологом» современного мира и указывал на преимущественно «семиологический» характер своей гипотезы вторичного смесительного упрощения, имея в виду семиотику как «науку о признаках болезней», которую ему, студенту-медику, читали в 50-е годы в московских клиниках (IX, 61); с этой стороны навыки позитивно-«реалистического» мышления, воспринятые тогда («ум мой, воспитанный с юности на медицинском эмпиризме и на бесстрастии естественных наук...» — VI, 340), включались в «разнопородное» целое его миропонимания. В плане же религиозного сознания патология смыкалась с эсхатологией, острым чувством исторического конца, подчинённости мирового процесса «космическому закону разложения» (V, 249). Этому фаталистическому процессу (по существу, естественному процессу развития организма к смерти) противостоит в его построениях всякое проявление (в современном мире — изолированные островки) «эстетики жизни» — центральная у Леонтьева формула, в которой акцент стоит в равной степени на обоих словах — на «жизни» не меньше, чем на «эстетике». Словосочетание «философия жизни» встречается в его текстах (VII, 545), видимо, не случайно: самобытно существовавшая мысль Леонтьева впадала в это русло возникавшего в его время европейского философского потока (не случайна и ставшая общим местом аналогия с Ницше). «Жизнь» в его языке — понятие самоценное и первичное, не только вненравственное, но и внерелигиозное, *органическая сила*, основными ценными признаками и в то же время эстетическими характеристиками которой являются интенсивность и выразительность. Собственно, «жизнь» у него совпадает с «эстетикой», вернее, «эстетика» совпадает с самою «жизнью», о чём он проговорился, чеканя свои «безумные афоризмы» в письме Розанову 13 августа 1891: «Итак, и христианская проповедь, и прогресс европейский совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, т.е. самую жизнь»[2]. Проговорился о том конфликте своего миропони-

[1] Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 170.
[2] Русский вестник. 1903. №6. С. 419.

мания, которому в иных случаях желал давать бесконфликтное разрешение (например, когда писал, что можно рассматривать жизнь «и одновременно и попеременно (не впадая в непримиримые противоречия) и с религиозной и с эстетической стороны» — VI, 283).

«Эстетика ж и з н и (не искусства!.. Чорт его возьми искусство — без ж и з н и !..)» (VII, 267). Подобных нигилистических заявлений относительно «отражённого», «вторичного» прекрасного, изолированного от жизни «в скучных концертах и на кладбищах музеев» (VIII, 96), можно много цитировать из Леонтьева: «европейская цивилизация мало-помалу сбывает всё изящное, живописное, поэтическое в музеи и на страницы книг, а в самую жизнь вносит везде прозу, телесное безобразие, однообразие и смерть...» (III, 308–309). Если мы вспомним знаменитые тезисы Чернышевского: «прекрасное есть жизнь» и прекрасное в действительности выше прекрасного в искусстве — нас не может не поразить близость им по выражению принципиального леонтьевского тезиса: «Эстетика жизни гораздо важнее отражённой эстетики искусства» (письмо И. И. Фуделю 6 июля 1888[1]). Бывают странные сближения, и впереди нас ждёт подобный пример из Леонтьева, ещё, наверное, более странный. Сам бы он такому сближению удивился, но любопытный факт — интерес в конце века таких людей, как Лев Толстой и Владимир Соловьёв, к диссертации Чернышевского. Соловьёв нашел в ней противовес «эстетическому сепаратизму» и назвал её «первым шагом к положительной эстетике»[2]; а как мы могли убедиться, панэстетизм леонтьевский также не означал эстетического сепаратизма, напротив.

Но, в отличие от оптимиста Чернышевского в его диссертации, для Леонтьева дело с эстетикой жизни обстояло печально. Да, «хорошие стихи и романы» не заменят прекрасной жизни, нужно, «чтобы сама жизнь была достойна хорошего изображения» (Фуделю, в том же письме[3]). Но такой жизни нет (почти уже нет) реально, и для Леонтьева она остаётся, как в эстетической резервации, в «стихах и романах», которые и становятся в его построениях основным аргументом против современной прозы и хода истории. Как было сказано, публицистика Леонть-

---

[1] *Леонтьев К.* Избранные письма. 1854 — 1891. СПб., 1993. С. 390.

[2] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 90.

[3] *Леонтьев К.* Избранные письма. С. 390.

ева насыщена литературными примерами, и они в ней очень активны: литературные образы и впечатления становятся чуть ли не основным материалом, в котором движется мысль и развивается историческая концепция. Например, славяне и греки наших дней «легко переходят из патриархального быта в буржуазно-либеральный, из героев Гомера и Купера в героев Теккерея, Поль де Кока и Гоголя» (V, 179). Подобных актов мысли множество у Леонтьева. Так описываются исторические процессы: их представителями и как бы прямо участниками являются литературные герои.

В воспоминаниях о Фракии Леонтьев рассказывает, как он в первый раз на острове Сире увидел «толпу не западную», в ярких восточных одеждах. «В первый раз я в Сире увидал, что не всегда только театр может быть похож на жизнь; но есть ещё места, где жизнь может походить на оперу или очень красивый балет» (IX, 244). Итак, эстетике искусства предпочитается эстетика жизни, но её образцом оказываются самые условные формы искусства. «Реальная жизненная эстетика» оказывается какой-то декорацией с театральными фигурами в оперных костюмах.

Характерный парадокс леонтьевской эстетики и заключается в этой литературности — и даже «оперности» — её идеалов и мерок, предъявляемых жизни, в огромной роли образов «отражённой», «вторичной» красоты (как ни третирует он её теоретически), предлагаемых в качестве образца живой современной жизни, красоту для Леонтьева потерявшей.

2

Два критических выступления начала 60-х годов представили ранний очерк леонтьевской литературной теории. Он недаром потом одобрительно ссылался на них: начала его теории уже здесь представлены. Темы статей — роман «Накануне» и рассказы Марко Вовчка — явления, оказавшиеся в фокусе критического внимания и борьбы тех лет. По предмету обсуждения, таким образом, статьи стояли близко к критической злобе дня; однако они оказались от эпицентра полемики далеко. Не вызвали откликов, как бы ни были прочитаны, очевидно, не случайно.

Критическая битва эпохи имела своим содержательным, теоретическим центром «вопрос об искусстве». Достоевский в статье, посвящённой этому вопросу, назвал его ложно и сбив-

чиво поставленным, что привело «к недоумениям, несогласиям и, что хуже всего, к крайностям»[1]. Однако именно в «крайностях» происходило в те годы раскрытие сложности вопроса, его раскрытие *по существу*. Понятие о художественности *расщеплялось* самой ситуацией 50–60-х годов, когда впервые литература и её критическое обсуждение так сблизились с общественной практикой, общественным «делом»: красота и польза, вечное и современное, эстетическая ценность и направление, идея, вопрос — впервые «художественность» с такой остротой раскрывалась в своей внутренней антиномичности и проблемности. Эпоха, таким образом, способствовала теоретическому выяснению центрального вопроса эстетики через поляризацию сил и «крайности».

Мало замеченная эпохой позиция Леонтьева в этой борьбе была крайней в особенной степени. Статьи его по тенденции примыкали к уже выдохнувшейся к тому времени «эстетической критике» 50-х годов (А. Дружинин, В. Боткин, П. Анненков). Сам термин «искусство для искусства» тогда и позже Леонтьев употреблял сочувственно. Однако никто из «художественных» критиков не отвлекался так дерзко от актуального содержания произведения и никто так сознательно и специально не занимался формальным его рассмотрением. Леонтьевские статьи, с их «чрезвычайно нерусскими критическими приемами», по выражению автора одной из лучших работ о Леонтьеве[2], оказались неактуальными для эпохи и изолированными в ней, в том числе и от «эстетической критики» как направления.

В первых строках статьи о «Накануне» формулирована посылка всей леонтьевской художественной программы: он считает необходимым «резко отделить нравственный вопрос от эстетического» (VIII, 3). Над «нравственными» претензиями к «Накануне» (предъявлявшимися Елене прежде всего) смеялся и Добролюбов, но у Леонтьева это слово наполнено иным, более объемлющим смыслом, относящимся и к Добролюбову самому. Герои прежних произведений Тургенева («Рудина», «Затишья») «как нравственные типы, несравненно ниже Инсарова и Елены» (VIII, 9), но они «живы», герои же «Накануне» «ясны», но не «живы». Вся статья стоит на этом противопоставлении: «нравственно» «Накануне» определённее и яснее «Рудина» и

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 94.

[2] *Грифцов Б.* Судьба К. Н. Леонтьева // Русская мысль. 1913. №2. С. 58.

«Дворянского гнезда», художественно — безжизненнее. Очевидно, что «нравственное» в таком понимании есть именно то в романе, что заслужило ему особое уважение Добролюбова, — та общественная проблематика романа «Накануне», на которой сосредоточился Добролюбов в своей статье, сознательно отделив её от «литературной стороны»[1] и обособив от «эстетической критики» произведения: «Эстетическая критика сделалась теперь принадлежностью чувствительных барышень» — заглавная фраза статьи Добролюбова[2]. Молодой Леонтьев не прошёл мимо этой фразы и остроумно отвечал на это, что барышни, «и тем более чувствительные, эстетики плохие...» (VIII, 28). В этом беглом возражении заключалась своя принципиальность, в этой мимолётной полемической перемолвке оформлялась позиция.

Три почти десятилетия спустя он будет вспоминать эпоху как «время господства ненавистного Добролюбова» (VII, 266). Но сохранит и уважение к нему как к сильному противнику, например, отзываясь о статье «Тёмное царство» как «иезуитски умной» (VIII, 101); на языке Леонтьева такая характеристика — скорее похвальная. Критический же дебют его тогда, при начале пути, был противопоставлен статье Добролюбова о «Накануне» самим Тургеневым. Свой совет Леонтьеву писать критические и эстетические этюды автор «Накануне» давал в те же дни, когда умолял Некрасова не печатать статью Добролюбова[3]; после, уже вдогонку ей, уже напечатанной, и, очевидно, ей в противовес, Тургенев предлагает «Современнику» «письмо» Леонтьева (Тургенев — Леонтьеву 22 апреля (4 мая) 1860[4]) и, получив отказ, передаёт его в «Отечественные записки» «с просьбою напечатать его», как сообщала редакция журнала специальным примечанием, прибавляя, что без настояния автора «Накануне» не стала бы этого делать, «потому что "Письмо провинциала к г-ну Тургеневу" слишком взыскательно и односторонне в своих эстетических требованиях»[5]. Тургенев, таким образом, *заставил* С. С. Дудышкина напечатать леонтьевское письмо, очевидно, найдя в нём противовес общественно-утилитарному истолко-

---

[1] *Добролюбов Н. А.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Л., 1935. Т. 2. С. 226.

[2] Там же. С. 206.

[3] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 4. С. 163.

[4] Там же. С. 185.

[5] Отечественные записки. 1860. № 5 (отдел «Русская литература»). С. 1.

ванию своего романа Добролюбовым — несмотря на то, что последний принял роман и даже придал ему своим истолкованием программное значение, а Леонтьев расценил как художественную неудачу. Леонтьев позволил себе сказать о «художественном самоотрицании», убийственном для поэзии, своего художника-наставника в новом его романе (VIII, 10) — а наставник был «подкуплен порицанием»[1] и, несомненно, проявившимся в порицании пониманием — потому что не заглянул ли критик в художественную душу писателя, когда упрекал его в создании искусственных условий, чтобы читателю оказать предпочтение твёрдому Инсарову перед «душой изящной, разбегающейся» художника Шубина? «Какие души нужнее, когда и где — кто решит?» (VIII, 13) — не собственный ли вопрос Тургенева? Во всяком случае, такова оказалась одновременность и связь событий, что Тургенев ввёл в литературу Леонтьева-критика, а с «Современником» из-за приветствующей и поднимающей как знамя его новое произведение статьи Добролюбова порвал.

Тогда же Достоевский (как наиболее вероятный автор памфлета на «Отечественные записки» во «Времени», 1861, 1[2]) нашёл верное слово, упомянув об анонимном «Письме провинциала» (об авторстве которого он, вероятно, не знал) как о написанном «с достоинством»[3]. Достоинство состояло не только в той независимости, с какой ученик судил об учителе, но и в тоне умственной вообще независимости, с какой леонтьевское письмо единственное тогда в критическом обсуждении тургеневского романа могло стать против подавляюще авторитетной статьи Добролюбова (но только сам Тургенев мог это тогда заметить). Во вкусовых замечаниях автора письма скрывалась теоретическая принципиальность, проявлявшаяся главным образом в том, как по-иному, и прямо противоположно добролюбовскому, внимание критика «Накануне» здесь направлено. Он начинает с того, что отделяет резко «вопрос эстетический», совершенно оставляя в стороне «нравственную» (общественную, идейную) проблематику и касаясь её только со стороны «механических приёмов» её воплощения, с сожалением в этом тургеневском создании им отмечаемых. С этой стороны его замечания метки и

---

[1] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 4. С. 185.

[2] «Письмо постороннего критика...»; печатается в разделе Dubia в 27 т. 30-томного Полного собрания; здесь в комментарии дано обоснование вероятного авторства Достоевского (с. 391–409).

[3] *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Т. 27. С. 132.

точны: например, о том, что Инсаров в романе держится благодаря постоянной помощи автора, заставляющего всех говорить о нём (VIII, 12). «Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? Жизнь проста; но где ее концы...» (VIII, 4). «Жизнь» сама по себе и является эстетической категорией, впечатление жизненности — художественным критерием. С ним не мирится «математическая ясность плана», резкость группировки лиц и событий для проведения определённой мысли; при этом автор тонко и скрыто-критически отмечает эту тенденцию (называя её «резкостью языка»), но проявляющуюся мягче и в прежних вещах Тургенева, в стиле его вообще.

В следующей статье о рассказах Марко Вовчка позиция Леонтьева-критика ещё определённее и обостреннее. Статья написана уже после громких выступлений Добролюбова и Достоевского, вызванных этими же рассказами, и ориентирована по отношению к их полемике. Добролюбов и здесь антагонист Леонтьева, но уже антагонист открытый. Центральный тезис статьи прямо против «Г-на -бова» направлен: похвалив рассказы Марко Вовчка, «он показал свою невольную любовь к прекрасному», но как он похвалил их? Если он пытался найти в них новое направление, то да, направление новое есть, но в чем оно? Оно в изложении, языке, форме, но едва ли «в исходных идеях. Какой же это вопрос: исторический или художественный?» (VIII, 27).

Любопытно наблюдать, сколь разительно разными представали такие простые как будто рассказы Марко Вовчка у трех критиков, о них тогда написавших. Добролюбов нашёл в них картины крепостного права, а в авторе — «искусного борца», в отношении же художественном — «только намёки, абрисы, а не полные, отделанные картины. Следовательно, нечего нам было и пускаться в определение абсолютно-эстетических достоинств “Рассказов”. Нужно было показать, в какой мере ясны, живы и верны эти намёки и в какой мере важны те явления жизни, к которым они относятся»[1]. Достоевский не спорил с этой скромной оценкой художественных достоинств рассказов и прямо высказал сомнение в литературном таланте автора; но нехудожественное произведение он тем самым отказывался признать и общественно важным или полезным. Тезис Достоевского известен: «А ну-ка, если Илиада-то полезнее сочинений Марка Вовчка...»[2]

[1] *Добролюбов Н.А.* Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 259, 307.

[2] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 95.

Леонтьев оценил скромную художественность писательницы и дал внимательный разбор её «приёмов», полностью исключив из рассмотрения крепостное право и «либеральный», «эмансипационный» (как он признает уже впоследствии) пафос рассказов, их актуальное содержание.

Более всего интересует критика *точка зрения*, с которой ведётся рассказ. Добролюбов, излагая рассказ «Маша», лишь упоминает в примечании чисто информационно, от какого лица он ведён, не придавая этой подробности никакого существенного значения. Леонтьев всю немаленькую статью посвящает разбору тех индивидуальных особенностей, которые отличают рассказ от лица простолюдина у Марко Вовчка от подобных повествований в «Записках охотника», у Писемского, Щедрина, Григоровича, предпринимая обширный сравнительно-стилистический анализ, с сопоставлением текстов, анализ такой подробности и технической наблюдательности, какие не были привычны в русской критике (может быть, за одним замечательным исключением, именно по причине своей исключительности столь же мало тогда на фоне эпохи замеченном, что и статьи Леонтьева, — статьёй А. Фета о поэзии Тютчева, 1859: имя, видимо, неожиданное в настоящем контексте, и здесь пока достаточно только его назвать, а читателя отослать к отдельному этюду на тему о Леонтьеве и Фете, см. ниже). Вероятно, Леонтьев был первым критиком, который сосредоточил такое внимание на *повествовательной точке зрения* и положил тем самым начало её специально-литературоведческому изучению.

Добролюбов и Аполлон Григорьев — между этими крупными именами определялся малозаметный эпохе Леонтьев в начале 60-х, выбирая полюс для отталкивания и полюс притяжения. Оба деятеля сошли со сцены к середине десятилетия, эпоха кончилась и началась другая; к 1863 году, поворотному для Леонтьева мировоззренчески и биографически, и ранняя его ультраэстетическая литературная критика тоже уже позади, и третья его критическая статья 60-х годов (та самая, выше упоминавшаяся, потерянная из леонтьевского наследия, никем не прочитанная) — «Наше общество и наша изящная литература» (март 1863) — это уже начало того сознательного разделения своих статей о литературе на два русла, какое возобладает в поздние годы и о котором выше шла речь. Критик отчаялся в своё эстетически глухое время говорить о «форме»: «Опять повторяем,

оставим форму в стороне; не потому, что мы её считаем менее важной, чем содержание, но потому, что чутьё формы слишком ослабело теперь, и многие сразу почувствуют недоверие и даже отвращение к нашим словам, как скоро увидят такую заботливость об изящной форме. Возьмём прямо содержание того, что большею частию печатается теперь у нас в повествовательном роде, и попробуем посмотреть, как это содержание относится к нашей жизни: выше ли жизни нашей содержание нашей изящной словесности, близко ли к ней и равно ли ей, или ниже ее? Нам кажется, что ниже, несравненно ниже!»[1] Начало той апологии русской жизни перед русской литературой, виновной в её принижении, какая составит одну из общих идей позднейшей леонтьевской публицистической критики (и перейдет в дальнейшем к Розанову). Ровно четверть века спустя (в 1888) мы ровно то же будем читать у Леонтьева: нам говорят, что со времен «Ревизора» и «Мертвых душ» литература наша изображала действительность. «Нет, не так! Жизнь, изображаемая в наших повестях и романах, была постоянно ниже действительности...» (VII, 272).

Мемуарное размышление Леонтьева об Аполлоне Григорьеве и по поводу Григорьева в конце 60-х годов не было напечатано Н. Н. Страховым, для «Зари» которого было написано, и было опубликовано только в 1915 г. В. Княжниным; вряд ли Страхову могло понравиться леонтьевское перетолкование григорьевской «широты» в духе собственной внеморальной «эстетики» — как предпочтение «ширины духа — его чистоте»; потом он высказывался ещё откровеннее: «Аполлон Григорьев был славянофил особого рода, он был, так сказать, славянофил ш и р о к и й, б е з н р а в с т в е н н ы й» (VIII, 102). Леонтьеву дорого прежде всего в Григорьеве и его сочинениях то, что он называет — *лицо*, то, что в нём было «художественно-русской душой»[2]. О григорьевской критике в мемуаре Леонтьева говорится меньше, чем о «лице», но основные начала «органической критики» Аполлона Григорьева — понимание искусства как «органически сознательного отзыва органической жизни, как творческой силы»[3], произведений искусства «как живых порождений жизни творцов и жизни эпохи»[4], понимание в то же время самой жизни как «задачи <...> художественной в об-

---

[1] Голос. 1863. 14 марта. № 62. С. 245.

[2] *Григорьев А.* Одиссея последнего романтика, с. 449–450.

[3] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 407.

[4] Там же. С. 153.

ширнейшем и глубочайшем смысле»[1] (можно подобных цитат выписывать из Григорьева без конца), без сомнения, оказали определяющее влияние на леонтьевскую литературную эстетику. Наверное, шеллингианская подкладка григорьевской эстетики сказалась в эпиграфе из Шеллинга к статье «По поводу рассказов Марка-Вовчка». Леонтьевский термин «веяние» заимствован непосредственно из словаря Григорьева. Наконец, устанавливается ещё одна преемственность, выходящая за границы литературной критики в тесном смысле. Будущая леонтьевская историко-философская концепция, его морфология культурно-исторических организмов, оформившаяся в «Византизме и славянстве» (1875), была обязана своим возникновением, что он всегда признавал открыто, книге Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869). Но ещё до этой книги чрезвычайно близкие мысли в близких формулировках развивались в поздних статьях Аполлона Григорьева, где являются такие понятия, как «народные организмы», народные «типы», понимаемые как главная форма исторической и культурной жизни человечества. «Каждый таковый организм сам в себе замкнут, сам по себе необходим, сам по себе имеет полномочие жить по законам, ему свойственным, а не обязан служить переходною формою для другого...»[2] Разве это не будущий в скором времени культурно-исторический тип Данилевского? Как и у Данилевского, этот взгляд противопоставлен европоцентрической идее «родового», общечеловеческого прогресса. Но у Григорьева морфологическая идея густо окрашена эстетически, что будет именно унаследовано леонтьевской морфологией. Свой взгляд на развитие Григорьев называет «идеально-артистическим». «Что собирательного лица, называемого человечеством, как лица не существует, а существуют народности, расы, семьи, типы, индивидуумы с особенными отливами, что типическая жизнь этих отливов необыкновенно крепка, что они не стираемы — это покамест факт несомненный <...> Бытиё <...> обусловлено бытиём типического, бытиём оттенков в мироздании»[3]. «Типы» описываются как явление эстетическое прежде всего «как тип, как цвет, как отлив, оттенок»[4]. Шестьдесят лет спустя Г. В. Флоровский в статье «Евразийский соблазн» (1928) будет искать

---

[1] *Григорьев А.* Эстетика и критика. М., 1980. С. 163.

[2] *Григорьев А.* Литературная критика. С. 134.

[3] *Григорьев А.* Эстетика и критика. С. 126–127.

[4] Там же. С. 132.

философские корни евразийства 1920-х гг. в русской культурно-исторической морфологии прошлого века, а истоки последнего возводить к кн. В. Ф. Одоевскому и к Герцену: «Странно сказать, но именно Герцена договаривает в своей книге Данилевский, и за скучноватым Данилевским — блестящий Леонтьев»[1]. Аполлона Григорьева Флоровский не называет, но его тоже договаривали Данилевский и Леонтьев.

Аполлон Григорьев был многосторонним учителем Константина Леонтьева. Но вот что мы замечаем, вчитываясь в те самые две статьи ученика ещё их общей эпохи с учителем: мы замечаем, что оригинальное отличие его критических приемов от григорьевских уже здесь очень резко. Григорьевская идея органической критики — это идея синтеза, снимающего обе «крайности» (от обеих он отмежёвывался) — как «односторонне историческое» направление «теоретиков» (теоретиков лагеря «Современника», потому что другим лагерем теоретиков, как и Достоевский в те же годы во «Времени», он называл старших славянофилов), так и идею искусства для искусства. От подобного синтеза леонтьевская «крайность» уже уходит далековато. «Пафос своеобразной синтетичности привёл Григорьева к отказу от формального анализа: изучение формы (композиция, сюжет, элементы стиха и т. п.) кажется критику искусственным разъятием целостности текста»[2]. «Ясно, что критика перестала быть чисто художественною, что с произведениями искусства связываются для неё общественные, психологические, исторические интересы — одним словом, интересы самой жизни»[3]. Ещё Лессинг и Гердер совершили «великое дело замены критики форм критикою духа созданий»[4]; «умерла для нас критика чисто эстетическая...»[5] — на эту тему тоже можно цитировать из Григорьева много. Критику «отрешённо художественную», «техническую», «критику форм» он рассматривал как устарелое наследие классицизма. Критика самого Григорьева — это всегда широкий «нравственный и эстетический захват»[6], нерасчленённое постижение «духа» и «формы». Что касается жизненного явления, «типа», то

[1] *Флоровский Г. В.* Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 329–330.

[2] *Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев — литературный критик // *Аполлон Григорьев.* Литературная критика. С. 18.

[3] *Григорьев А.* Литературная критика. С. 115.

[4] Там же. С. 123.

[5] *Григорьев А.* Эстетика и критика. С. 117.

[6] Там же. С. 150–151.

его эстетическая оценка очень всегда важна, однако не исключительна, её осложняет, часто противореча ей, оценка историческая и нравственная. Эстетический «критериум» — не единственный у Григорьева. Так разного рода оценки перебивают друг друга и разноречат в размышлении об аксаковской «Семейной хронике»: «Ведь надобно было насильственно закрыть себе глаза, чтобы не видать, какую тину каверз, рабства, лжи, сплетен развёл около себя величавый, по душе возвышенный, действительно, и *сам по себе поэтический* старик Степан Михайлович Багров»[1]. И далее: «Идеалы и останутся идеалами — и Лиза тургеневская со старухой тёткой Лаврецкого и с своей няней, и старик Багров, и старик Русаков <...> Но от этого, *самого по себе типического и, стало быть, поэтического мира* — надобно же идти дальше. Вечно остаться при нём нельзя... иначе погрязнешь в тине»[2].

Читая это место из статьи Григорьева «Искусство и нравственность» (1861), мы можем на фоне этого многостороннего взгляда оценить всю меру леонтьевского эстетического экстремизма. В бурно стремившиеся вперед 50—60-е годы никто из критиков, в том числе и «эстетической» ориентации, не мог при разборе литературных явлений вполне исключить из рассмотрения их оценку с точки зрения «исторической», с точки зрения их отношения к ходу времени, их «устарелости» или «новизны» — никто, кроме молодого Леонтьева. П. В. Анненков писал в 1859 г. о любимых им героях «Дворянского гнезда», с их «отсутствием свободного движения, мертвенностью воли и бессилием перед гнётом внешнего мира, то есть всеми признаками зловещей агонии, *поэтический характер которой не спасает, однако ж, человека от гибели*»[3].

А вот как пишет Леонтьев в следующем году, вступая в критику, в своей первой статье: «Но тёплое и трепещущее жизнью не возбуждает возражения, *несмотря на историческую отсталость*. Взгляните на Обломова: кто мог ожидать появления такого забытого типа?» (VIII, 13—14). Сопоставим с оценкой Обломова Анненковым: «Справедливо ли будет назвать тип Обломова простым до бедности, до пошлости и отвратительным до омерзения, *оставляя ему вполне достоинство художнической*

---

[1] *Григорьев А.* Литературная критика. С. 419.

[2] Там же. С. 420.

[3] *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. Отд. 2. С. 208.

красоты?»[1] Налицо существенное различие акцентов. «Тёплое и трепещущее жизнью» — это, мы знаем уже, основные и самодостаточные для Леонтьева эстетические характеристики. *Сам по себе поэтический* старик Багров не вызвал бы у него разноречащих этой оценке — да и не вызвал, когда он обратился к «Семейной хронике» в «Анализе, стиле и веянии» — нравственных претензий, какие предъявил старику Григорьев. Однако мы замечаем, возвращаясь к сказанному молодым Леонтьевым об Обломове, что и «историческая отсталость» имеет для его художественной характеристики значение; только оно иное и «отсталость» иначе оценивается, нежели Григорьевым и Анненковым, не говоря уже, конечно, о Добролюбове. В ранних статьях этот историко-социологический аспект эстетической оценки ещё присутствует латентно, ещё не выявлен и не выговорен. В позднейшие годы он будет вскрыт с совершенной определенностью. Посмотрим, как в статье «Ещё о "Дикарке"» (1880) автор своим характерным квазиестественно-научным ходом мысли уподобляет задачу художника по отношению к исчезающим историческим типам человека задаче учёного («зоолога»: характерная тоже леонтьевская социальная биология, зоология) по отношению к вымирающим биологическим видам: «Учёный спешит описать их с любовью...» Так и критик описывает с любовью «исторически отсталого» Стиву Облонского, в своём эстетическом качестве почти приравненного к золотым фазанам и «красивым полосатым зебрам» (VIII, 104–106). Но этими же глазами и молодой Леонтьев смотрел на тёплого и трепещущего жизнью Обломова — «несмотря» на его историческую отсталость — на самом же деле *прямо ей благодаря.* Так леонтьевское «эстетическое охранение», его обратная историческая оценка уже неявно присутствовали в чисто художественной критике 60-х годов. Аполлон Григорьев, с его страстным отношением к «цвету, отливу и оттенку» русского «типического и, стало быть, поэтического мира», от идеи охранения его (в леонтьевском смысле) был далёк.

Можно пожалеть, что Леонтьев не оставил статьи об «Обломове» или хотя бы более развернутого высказывания — ведь как эффектен мог бы быть этот пример как леонтьевский аргумент! Кто мог ожидать появления такого забытого типа? «Тёплый» Обломов вставал бы в ряд в системе леонтьевской мысли с кро-

---

[1] Цит. по ст.: *Егоров Б.Ф.* П.В.Анненков — литератор и критик 1840–1850-х годов // Труды по русской и славянской филологии. Т. XI. Тарту, 1968. С. 97.

вавыми Куртиным и Кувайцевым, которые явятся у него через 10 лет, — как разного рода исключения из современности, «не в её специальном духе». Можно представить себе контрдобролюбовскую статью Леонтьева об «Обломове». Добролюбов программно и в немалой мере насильственно вписал обломовский тип в актуальную современность — Леонтьев охотно отметил то, что его из неё выводит, его «забытость» и «историческую отсталость». За эту последнюю Добролюбов его обличил, Леонтьев именно к ней отнёсся внимательно и любовно. Такое внимание к анахроничности типа тогда, в современности, было причудой вкуса — в будущей филологии оно получит научное оправдание. В будущей исторической поэтике, уже главным образом во второй половине XX века, именно обломовская анахроничность станет предметом особого интереса. В прекрасном исследовании наших дней говорится о «выпадении» столь плотно-реалистически выписанного Ильи Ильича не только из актуальности своей современности *лично*, но и из нормы реалистического повествования *художественно*, о выпадении типа — «в архетипическое», — и усматривается непредвиденный «резонанс барокко» в русском романе[1]. Тогда, в современности, у молодого критика лишь определённым образом, вопреки преобладающе-современному, направленное внимание — но оно как стрелка, указывающая в сторону будущих филологических интересов, обещающих непредвиденные открытия в старой литературе (в том числе по части всяческого мифологического и архетипического).

Итак, Аполлон Григорьев и Константин Леонтьев. «Ведь надобно было насильственно закрыть себе глаза, чтобы не видеть», — писал Григорьев. Леонтьев так и поступал: закрыл глаза на темы (ужасы крепостного права) и всю «либерально-тенденциозную» сторону рассказов Марко Вовчка. Позднейшие отзывы говорят о том, что он эту сторону хорошо видел. «У М. Вовчка с о д е р ж а н и е более протестующее, отрицательное, но в ы р а ж е н и е в высшей степени мягкое, изящное, какое-то б л е д н о - ш ё л к о в о е... душистое»[2]. Итак, Леонтьев производил необычную для критических приёмов своего времени операцию: он *резко отделял* «эстетический вопрос» от «нрав-

[1] *Михайлов А. В.* Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко. // Контекст-1993. М., 1996. С. 285, 291.

[2] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба. С. 464.

ственного», «выражение» от «содержания» и первому придавал непривычно самостоятельное и большее значение, «содержание» же просто позволял себе игнорировать. И являлся он с этой «критикой форм» уже тогда, когда приговор подобной критике как архаической уже как будто бы окончательно был подписан самым чутким из *художественных* критиков времени — Аполлоном Григорьевым. Делал шаг назад от Лессинга и Гердера — и кто же знал тогда, что он делает шаг вперед? Ибо в перспективе будущей эволюции литературной критики *и научного литературоведения* обнаружится, что в этом леонтьевском обособлении *выражения* и его сосредоточенном внимании к *языку*, широко понимаемому, крылось больше новаторского, чем архаического (недаром, по-видимому, самая антитеза *содержания* и *выражения* так близка терминологически категориям структурного анализа второй половины XX в.).

«Языком пренебрегать нельзя же: он, как физиономия человека, воспринимающему впечатление представляется прежде всего; у творящего он окончательная форма, в которую выливается путём живых подробностей основная идея» (VIII, 35). В статье о рассказах Марко Вовчка психологические и эстетические характеристики милого критику «выражения» («наивного», «нежного», «бледного», «кружевного») очерчиваются на контрастном фоне другого «выражения», другого языка, получающего также прежде всего эстетическую, выразительную характеристику: это язык «яркий» и «махровый». «Вообще у М. Вовчка нет той яркости, м а х р о в о с т и, которою отличаются более или менее все наши авторы» (VIII, 41). Это качество в характеристиках критика приобретает значение и размеры *стиля*, почти всеобщего и господствующего в современной русской литературе; он получает и более развёрнутое и детализированное описание: «У нас яркость образов, едкость юмора или комизма, мелочь нравов в разговорах и подробные отчеты о физических движениях действующих лиц в последнее время были постоянными явлениями» (VIII, 61). В статье 1861 года, таким образом, уже открыта тема, которая будет развернута три десятилетия спустя в «Анализе, стиле и веянии», — эстетическое неприятие этого «общерусского» стиля. В «Анализе...» обнаружатся и более глубокие основания этого неприятия, обнаружится, что «выражение», отделяемое от «содержания», не так нейтрально само по себе содержательно, но заключает в себе свою имманентную содержательность (в будущем она будет названа «содержатель-

ностью формы», и это понятие станет литературоведческим шаблоном), не сводимую к теме, сюжету и выраженным в тексте идеям. О непрямой связи *языка* с этими планами произведения и говорит Леонтьев в статье 1861 года: «Язык напоминает нам множество различных отношений, не состоящих прямо в связи с данным сюжетом...» (VIII, 35–36).

3

Итак, «Анализ, стиль и веяние» — завершающий труд Леонтьева, его эстетическое законодательство, ars poetica. Что такое «Анализ, стиль и веяние»? Он написан, согласно подзаголовку, «о романах гр. Л. Н. Толстого». Но всякий читатель сразу заметит, что замах его гораздо шире. Романы Толстого служат автору поводом говорить о больших процессах и выносить оценку целому циклу явлений литературы, простирающемуся от эпохи 1812 года, от Пушкина и Гоголя до романов Толстого. Начинается со «стилистических замечаний», которые разрастаются в панораму и концепцию. Весь «Анализ...» вырос из попутного замечания, заключающего статью о двух графах: «И у Льва Толстого можно найти даже в “Анне Карениной” следы этой гоголевщины; конечно, не в мировоззрении общем, не в избрании лиц и среды, — но в некоторых мелочах, в иных выражениях, в иных подробностях...» (VII, 284). Однако мелочи эти оказались так важны в глазах критика, что он посвятил им свое главное сочинение о литературе, ставшее его лебединой песнью. Высказывается как будто попутно и целая теоретическая сумма весьма непривычных по тем временам идей о принципах эстетической критики. И вся эта связь стилистических замечаний, исторических экскурсов и общих идей густо окрашена яркой и своенравной авторской субъективностью, его вкусовыми, а также и политическими пристрастиями.

Так что же это — «Анализ, стиль и веяние»? Это одно из крупных произведений литературно-критической мысли XIX столетия. Одно из критических сочинений de longue haleine, какими было богато столетие. Критическая концепция большого стиля, какие были в характере русской литературной критики века. Её отличал размах исторических обозрений и обобщений; в значительнейших своих образцах наша критика перерастала в историю современной литературы — «Сочинения Александра Пушкина» Белинского лучший тому пример, можно вспом-

нить и «Очерки гоголевского периода» Чернышевского, циклы статей Аполлона Григорьева. Кстати будет здесь отметить, что все эти образцы хорошо знал и ценил Леонтьев и, без сомнения, вдохновлялся ими: на страницах критического этюда мы встретим замечание, что после статей Белинского мало можно нового сказать о пушкинском гении; в мемуарном очерке он вспоминал, как в молодые годы читал с увлечением «Очерки...» Чернышевского[1]; Аполлон Григорьев был его почти учителем в критике. В духе этой отечественной традиции и Константин Леонтьев уже на исходе века представил собственную панорамную концепцию современной литературы. Но, конечно, это была самая необычная и удивительная для отечественной традиции концепция. Собственно, с традицией она и связана по преимуществу этим общим крупномасштабным, широкоформатным своим характером — во всех других отношениях леонтьевский этюд от отечественной традиции разительно отличается и даже вызывающе с ней порывает. Странное сочинение: господствуют вкусовые оценки, а подвергаются им какие-то подробности, «мелочи» языка и стиля — но они неизвестным образом складываются в большую картину.

Мы уже знаем, чем было так нетипично и экзотично это сочинение, — своей радикальной программой эмансипации эстетической критики. Такой идеи в нашей литературе почти что не было, она лишь наметилась и быстро выдохлась в упоминавшемся сравнительно узком течении критики 50-х годов; но уже и в те годы Леонтьев пошёл гораздо дальше по пути превращения «эстетического» подхода к литературе в подход «формальный», мы наблюдали это. Оттого не случайно («заслуженно», если вспомнить словцо С. Трубецкого) критический этюд Леонтьева современниками не был почти замечен. Зато столь же не случайно и заслуженно он был замечен близкими потомками, новыми филологами серебряного века, прежде всего Б. Грифцовым в 1913 году и Б. Эйхенбаумом в 1919-м. В филологии обнаружился поворот к новому изучению литературы — «специфическому», теоретическим заострением которого стала формальная школа, и начали обрисовываться контуры новой дисциплины — поэтики. Тогда-то и стало открываться, что леонтьевская литературная эстетика была скорее футуристического (в смысле её устремлённости к завтрашней филологии),

[1] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба. С. 459.

нежели архаического характера, и обращена она была не к чувствительным барышням, а к будущей поэтике. Тогда и прозвучала цитированная в начале настоящей статьи оценка Эйхенбаума, особенно оценившего у Леонтьева «постановку вопросов», т. е. сам метод критики: «Постановка вопросов — совершенно неожиданная в атмосфере того времени».

Вот пример «постановки вопросов» — во второй главе этюда есть слова «о внешних приёмах (имеющих, впрочем, великое внутреннее значение)...» (VIII, 232). О них и написан этюд; уточнение замечательное: сейчас для нас эта мысль — простая банальность, но тогда, у Леонтьева, такая «постановка вопросов» была изрядной теоретической новостью, а особенно сам опыт большого критического исследования, предпринятого с такой позиции. «Подобно этому и в литературно-художественных произведениях существует нечто почти бессознательное или вовсе бессознательное и глубокое, которое с поразительною ясностью выражается именно во внешних приёмах, в общем течении речи, в её ритме, в выборе самих слов, иногда даже и в невольном выборе» (VIII, 319). Эти слова и будет с восторгом цитировать Эйхенбаум, вероятно, усматривая при этом в авторе этих слов предтечу того направления, к которому сам он в то время примкнул, — отечественной формальной школы. Если так, то в этом взгляде была существенная неточность. «Леонтьев — первый формалист» — так назывался доклад А. П. Чудакова на леонтьевской конференции в ИМЛИ в ноябре 1991 года. Название понятное как острая формула того, чего Леонтьев стал «пионером» в русской литературной мысли; если же можно её понять как указание на прямую преемственность, то к ней нужна поправка. Не для красного всё же словца говорил он о внешних приемах, имеющих *великое внутреннее значение.* Ибо этот тезис подтверждается всем текстом этюда; мы на каждом шагу убеждаемся, читая Леонтьева, сколь непосредственной и жгучей содержательностью насыщены его стилистические и формальные замечания; и если в самом деле эта «критика форм» предвещала поэтику, то прообразом формализма в литературоведении, его *прямым* предтечей, она не была.

Нам надо вдуматься в самобытное заглавие этого сочинения: «Анализ, стиль и веяние» — оно очень обдуманно, в нём, можно сказать, зашифрована теоретическая формула того метода понимания и исследования, который был найден автором в этом труде (поэтому справедливо негодовал историк литературы

Н. О. Лернер, когда в 1911 году сочинение было впервые издано книгой под обеднённым заглавием — «О романах гр. Л. Н. Толстого»: «Исчезло оригинальное заглавие статьи в духе великого Аполлона Григорьева»[1]). Заглавие как раз свидетельствует о том, сколь чужд «эстетическому сепаратизму» леонтьевский метод. Заглавие говорит о том, что эстетика у Леонтьева не обходится только своими силами в объяснении литературного творчества; эстетика не обходится без истории, как и без психологии, и трёхчлен леонтьевского заглавия как бы сложен тремя этими силами, какие должен иметь в виду критик-исследователь литературы: психический анализ, художественный стиль, историческое веяние.

Последний термин, мы знаем, заимствован из органической критики Аполлона Григорьева. У обоих критиков это трудноопределимое и обаятельное понятие — в центре их эстетики, и говорит оно о процессе, которым жизнь, эпоха, история переходят в искусство и формируют искусство; естественность, органичность, спонтанность процесса этого передаётся термином «веяние»; в искусство естественно из истории навевается это. Вспомним ещё и третье имя, вслед за Григорьевым и Леонтьевым, — Александра Блока, он тоже знал, что такое веяние: «В стихах всякого поэта $^{9}/_{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру...»[2]

У Леонтьева, таким образом, слово это является, можно сказать, носителем исторической точки зрения; «веяние» в тройственном согласии его замечательного заглавия — это момент исторический. Есть ему и психологический эквивалент на леонтьевском языке, состоящем сплошь почти из таких необщепринятых, персональных поэтических категорий, — это «общая психическая музыка» произведения (та самая, которой удивлялся Бердяев), психологическая атмосфера произведения, а возникает она из воздействия на читателя всей совокупности «формы» произведения, до подробностей, мелочей и оттенков. Филолог наших дней может сблизить эти леонтьевские соображения и проникновения с идеей «психологии художественной формы», предложенной в 1920-е годы Л. С. Выготским[3] (он подвергал при этом критике апсихологическую по своим установкам формальную школу за игнорирование психологии формы) — очевидно,

[1] Речь. 1911. 27 июня. № 173.

[2] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 336.

[3] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 73.

и она была среди крупных идей эстетики и поэтики XX века, предугаданных в «Анализе, стиле и веянии»; в 20-е годы были высказаны, но дошли до нас совсем недавно, и мысли Б. Грифцова о своеобразной психологии жанровых форм (сказки, новеллы[1]), восходящие, вероятно, также к леонтьевскому истоку (Б. Грифцов был одним из первых ценителей и исследователей эстетики Леонтьева в 1910-е гг.). Психологической проблематике принадлежит в труде Леонтьева значительнейшее место («зашел в такие эстетические и психологические дебри», — писал он в разгар работы из Оптиной пустыни А. Александрову, 20 октября 1889 г.[2]), мы находим здесь уже разработанную терминологию, ту самую, к какой мы сейчас привыкли, потому что она давно в научном обиходе, но ведь являлась она когда-то именно у Леонтьева: «психология творчества» и «психология восприятия», «жизненная психология действующего лица» и «литературная психология самого романиста», «творческая психология автора» и «психология читателя» (VIII, 292–294, 317) — все эти разграничения уже чётко формулированы. Но основное его внимание в этом психологическом аспекте его эстетики принадлежит тому, что можно назвать, по Л. Выготскому, психологией формы. Для Леонтьева *форма и стиль имеют свою психологию, а «дышит» и «веет» в ней время и место, среда и момент, эпоха, история.*

Разумеется, эта методология на страницах критического этюда не отвлечённым образом излагается; это очень живая методология, порождаемая на наших глазах конкретными импульсами, заданными самим материалом — романами Толстого, о которых ведь и написан этюд. Так и вопрос о «веянии» или «невеянии» эпохи в стиле поднимается в сопоставлении «Войны и мира» и «Анны Карениной»: основной исследовательский сюжет, к которому подключаются как бы с разных сторон «Семейная хроника» С. Т. Аксакова и «Капитанская дочка». Этими четырьмя произведениями завязан теоретический узел этюда.

Леонтьев возводит в степень общих вопросов, «проблем» те эмпирические замечания, что являлись первым читателям-критикам романов Толстого. Так, из первых критиков «Войны и мира» П. В. Анненков заметил анахронизмы в рассуждениях главных героев: человеку эпохи Александра I не могли прийти

---

[1] *Грифцов Б. А.* Психология писателя. М., 1988. С. 53–71.

[2] *Александров А.* I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 74.

в голову исторические суждения, высказываемые князем Андреем, это «идеи и представления» нашего времени, принадлежащие самому Толстому: «Он думает и судит разумно, но не разумом своей эпохи, а другим, позднейшим, который ему открыт благожелательным автором <...> но Болконский современник особенный, такой, которому открыто всё то, что узнано позднее»[1]. Подобное же наблюдает Леонтьев: «слишком уж наше это время и наш современный у м». Но Леонтьев, во-первых, переносит заключение об анахронизме с прямого предметного содержания рассуждений героев на самый их *стиль*: «Я спрашиваю: в т о м л и с т и л е люди 12-го года мечтали, фантазировали и даже бредили и здоровые и больные, как у гр. Толстого?.. слишком уж наше это время и наш современный у м» (VIII, 284). А затем он возводит частное наблюдение Анненкова (по-видимому, при этом прямо его не имея в виду) в ранг большой художественной проблемы: в историческом романе Толстого (как в историческом романе вообще) неизбежно должны сойтись и встретиться два веяния от двух эпох — изображаемой и, так сказать, изображающей, — столь отличных одна от другой психологически и эстетически. Как уживаются и соотносятся эти два неизбежных веяния в художественном строе великой книги и каков должен быть общий закон подобной художественной встречи эпох? Дело не только в том, как рассуждают и что говорят герои, но и как они чувствуют и как их чувства анализирует автор, и как он ведёт своё повествование — вопрос о веянии относится не к отдельным местам, а к «общепсихической музыке» произведения. И вот Леонтьев находит в книге Толстого преобладание веяния эпохи автора над простым и монументальным стилем изображённой эпохи, преобладание и даже подмену того органического веяния новым современным. И средоточием этой подмены является «слишком современная форма» романа; автор этюда так говорит об отличии своего подхода от известной статьи Н. Н. Страхова о «Войне и мире»: «Г. Страхов смотрел больше на великое содержание, я — на слишком современную ф о р м у: на всю совокупность тех мелочей и оттенков, которые составляют этот стиль, или это "веяние"» (VIII, 284).

Чтобы почувствовать, что за тема большой литературной теории поднимается из леонтьевских художественных претензий к «Войне и миру», можно вспомнить ещё одного из первых

[1] Вестник Европы. 1868. № 2. С. 794.

критиков романа, весьма сурового его критика тотчас же по его появлении, имевшего на то особое право, — князя П. А. Вяземского. Он, бывший на Бородинском поле своего рода прототипом Пьера Безухова, не принял «Войну и мир» психологически и эстетически. Нам сегодня претензии Вяземского не просто понять и принять — для нас уже выравнены различия отдалённых эпох, и два веяния неразличимо слились в эпической правде «Войны и мира». Но для теории в конце XX века одна из трудных задач, как её сформулировал А. В. Михайлов, — «учиться обратному переводу»[1] на художественный язык иных эпох — и нам неизбежно усиливаться понять как раздражённые замечания Вяземского, так и наблюдения Леонтьева, способствовавшие в его время накоплению материала и взгляда для будущей (возникавшей одновременно, но на иных путях) *исторической поэтики* — теоретического искусства «обратного перевода».

Князь Вяземский судил «Войну и мир» как человек *того* веяния, чувствующий ту эпоху изнутри, судил её как изображение эпохи извне. И вот ему бросаются в глаза изобильные и ненужные *подробности*, психологические и физиологические, *снижающие* в его глазах событие 1812 года, — например, что участникам исторического собрания в Слободском дворце, когда дело идёт о спасении отечества, «что и м о ч е н ь ж а р к о». Зачем романисту нужно это отметить — и «населять собрание 15-го числа, которое всё-таки останется историческим числом, с т а р и к а м и п о д с л е п о в а т ы м и, б е з з у б ы м и, п л е ш и в ы м и» и т. п., из коих некоторые ведь были сподвижниками Екатерины? Зачем описывать исторические дни Москвы в таких бытовых подробностях, как Грибоедов описывал её ежедневную жизнь? Эта ссылка на Грибоедова ярко выдаёт в князе Вяземском человека и литератора жанрового мышления, не понимающего, как можно смешивать эпопею и комедию, зачем? И вот замечательный литератор и критик не замечает одушевления этой сцены у Толстого, заканчивающейся словами о людях, которые назавтра «удивлялись тому, что они сделали» (т. 3, ч. 1, XXII-XXIII), — весь пафос сцены ему застилают лишние принижающие подробности, и к нашему удивлению Вяземский воспринимает «Войну и мир» как «протест против 1812 года»[2].

---

[1] Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. М., 1990. С. 56.

[2] *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика / Подгот. Л. В. Дерюгина. М., 1984. С. 265–270.

Конечно, Леонтьев совсем не так говорит об общем смысле книги Толстого, он не устаёт говорить о её великом патриотическом содержании. Но о *подробностях*, их характере и их излишестве он судит близко к Вяземскому. И многие его претензии тоже поражают нас как странные и почти капризные придирки. Но сквозь все эксцессы прихотливого вкуса, которые он знал за собой, Леонтьев *видит проблему* и открывает её для последующего литературоведческого изучения. И то, как он ставит её, объясняет нам психологическую и эстетическую реакцию Вяземского.

Критические приемы обнаружения «невеяния» изображённой эпохой в «Войне и мире» очень остроумны у Леонтьева, и эти приемы заглядывают в достаточно отдалённое будущее литературной теории. Так, в наше время, во второй половине XX века, явилось понятие интертекстуальности, представляющее каждый отдельный литературный текст отражением неуследимого множества других литературных текстов, вступающих, таким образом, с его создателем, автором, в неподозреваемое этим последним соавторство. Пьер Безухов и князь Андрей у Толстого, размышляет Леонтьев, «не читали ещё в начале этого века ни “Лишнего человека”, ни “Бедных людей” и “Униженных”; не знали ещё ни Онегина, ни Печорина, ни Гегеля, ни Шопенгауэра, ни Ж. Занд, ни Гоголя» (VIII, 336); но всё это знал уже автор «Войны и мира», и всё это — не влияние этих книг и этих имен, а всё это умственное и психологическое содержание полувекового развития — вошло в его книгу и претворилось как в её тематике-проблематике (например, своеобразное народничество позднего Пьера, его поклонение Каратаеву как идеологическая тема 60-х годов, ни о чём таком исторический Пьер, конечно, и подумать не мог), так и в стиле душевной жизни героев и формах авторского психического анализа. Текст «Войны и мира», как его увидел Леонтьев, — это интертекст всего им названного, как и неназванного, литературного и философского материала, присутствующего в книге Толстого, конечно, не как материал, а как итог развития, преобразовавший сознание романиста. Исследователь наших дней говорит: «Нам трудно понять Пушкина не оттого, что мы не читали всего, что читал Пушкин (прочесть это трудно, но возможно), — нет, оттого, что мы не можем забыть всего, что он не читал, а мы читали»[1]. Это трудности совре-

[1] *Гаспаров М. Л.* Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. № 6 (1994). С. 9.

менной филологии, но таковы и трудности исторического писателя, как увидел Леонтьев Толстого: Толстому трудно забыть всё то, что он читал, а Пьер не читал.

Но, «конечно, во всём есть известная мера (или, точнее сказать, есть мера вовсе не известная, но легко ощутимая); есть мера удаления психического и мера близости, благоприятная для полноты результата». Полноту результата представляет аксаковская «Семейная хроника», написанная в 1850-е годы о временах конца предшествовавшего столетия и являющая хронологическую, историческую дистанцию как положительную, «благоприятную» силу творчества. Потому что, «будь Сергей Тимофеевич человек только того времени и той среды», не узнай он Жуковского, Пушкина, Гоголя, Хомякова, Белинского, «он бы не смог написать “Семейную хронику” так, как он написал её: он написал бы её хуже, бесцветнее. Или, вернее, — он совсем бы не стал тогда писать об этом, не нашёл бы всё это достаточно интересным»; «дух того времени и той среды» ждал «для воплощения в образах и звуках возбуждающих влияний позднейшего периода» (VIII, 326–327). Новое время ярче осветило прошедшее, но не преломило его столь сильно и не подменило его органического веяния своим современным, как это произошло в «Войне и мире». Очевидно, эта мера преломления и подмены зависела как от размера и мощи дара и творчества (более мощный дар в этом случае — более преломляющий дар), так и от органической принадлежности писателя к поколению и эпохе (у Аксакова — к «той» эпохе; новое время лишь помогло её увидеть ярче). «Война и мир» и «Семейная хроника» — это в трактате Леонтьева не простое сопоставление, а парадигма, пример теоретический — как и два других центральных сопоставления «Войны и мира», строящие умственный сюжет критического этюда — с «Анной Карениной» и «Капитанской дочкой».

«Я сравниваю не Аксакова с Толстым; это совсем нейдёт. Я сравниваю только “Семейную хронику” и “Анну Каренину” с “Войной и Миром”. Произведение с произведением, и то с одной только стороны. Я сравниваю веяние с невеянием» (VIII, 325).

Продолжим тему *подробностей*. Вопрос о подробностях расширяется у Леонтьева — это уже не только вопрос поэтики романов Толстого, но и вопрос об оценке пути всей русской литературы. К направлению её развития в XIX веке автор относится чрезвычайно критически, и это прямо связано с его оценкой

пути русской истории и даже всей современной истории вообще. Историческая поэтика Леонтьева и его философия истории говорят на одном языке; и эту последнюю он строит в эстетических терминах, историческим процессам даёт эстетические характеристики.

В конце XV главы «Анализа, стиля и веяния» есть ключевое место, в котором леонтьевская эстетика химически слита с его исторической и политической философией и программой. Автор набрасывает выразительную картину духовного развития русского общества в границах тех самых эпох, какие сошлись в «Войне и мире». Решена картина в архитектурно-скульптурных терминах.

«Всё в 12-м году, *за исключением государственного патриотизма*, было выражено в жизни русского общества побледнее, послабее, попроще и поплоще (не плохо, а плоско), так сказать, *побарельефнее*, чем в эпоху Крымской войны. К 50-м годам сила государственного патриотизма много *понизилась*, но все другие психические и умственные запасы общества возросли до-нельзя <...>

Всё было в запасе, всё было уже разнообразно и *горельефно*...

Нужны были только: *воля и распространение*; нужна была возможность вольнее расходовать эти разнообразные и огромные психические запасы...

Воля эта была дана. И теперь мы пожинаем и пшеницу, и плевелы, столь густо засеянные нами в 40-х и 50-х годах.

Во времена Кутузова и Аракчеева всё было у нас *с виду* уже довольно пестро, но *бледно*; все было ещё *барельефно*; ко времени Крымской войны — многое, почти *всё*, *выступило* рельефнее, статуарнее на общегосударственном фоне; в 60-х и 70-х годах всё сорвалось с пьедестала, оторвалось от вековых стен прикрепления и помчалось *куда-то*, смешавшись в борьбе и смятении!» (VIII, 340–341).

Что означают эти образы? Они говорят о психологическом содержании политического кризиса, какой претерпела страна в середине века, о потрясении здания и перестройке всей социальной архитектуры, об эмансипации общества и человеческой личности от государственного и сословного «прикрепления», с высвобождением при этом колоссальной умственной и психической энергии — процесс, который принял стремительный ход и бурные формы после Крымской войны и великих реформ.

Справедливо будет заметить, что характеристика этого процесса у Леонтьева достаточно сложна и совсем не однолинейна: не может он не оценить тот духовный прирост и новую сложность и тонкость, какие явились в этом процессе эмансипации «психических и умственных запасов общества» и дали лучшие свои плоды в литературе: фантастическое творчество Гоголя, поэзия Фета, разлив толстовского анализа — обо всём этом с любованием говорит Леонтьев. И вообще, он вполне признаёт особенную художественную силу русской реалистической школы, поставившую её в XIX веке выше всех европейских литератур, о чём говорит он не без чувства национальной гордости: «западные литераторы только со времён Тургенева и Толстого стали изучать нас». Тем не менее он не отказывается от своих «критических жалоб» на эту же школу (VIII, 346–347), и они в этюде преобладают, и в целом суждение о школе оказывается очень крутым. В художественной критике, таким образом, то же, что в леонтьевской философии истории: противостояние, героическое по-своему, фаталистически воспринимаемому и признаваемому при этом объективно-неуклонным процессу развития.

Речь идет, конечно, о сквозной теме этюда — жестокой критике «общерусского стиля», родоначальника которого Леонтьев видел в Гоголе, и пошедшую от него и распространившуюся на всю словесность манеру именовал «гоголевщиной», а сущность её усматривал в культе подробностей: «наворочено подробностей» — это отзыв о раннем Толстом. В том же письме (А. Александрову, 9 ноября 1887) он следующим образом определял объект своего эстетического неприятия: «против влияния “шершавой” формы и кропотливого духа» современных писателей[1]. Форма и дух здесь связаны тесно: «кропотливый дух» — это дух анализа, возобладавший в послегоголевской литературе, и порождает он «шершавую форму» — отвращающую Леонтьева психологическую и вещественную детализацию, в которой отражается неприятная для него неизящная новая русская действительность. Выражается же в этом «всероссийском ковырянии» — для описания этих явлений он не жалеет острых и грубых слов — выражается в конечном счете совершающееся в русской жизни крушение основ, разложение общественно-государственного уклада (твёрдой социальной, государственной и бытовой «формы») императорской и дворянской России в по-

[1] *Александров А.* С. 18–19.

реформенную эпоху. Здесь уместно сослаться на чрезвычайно оригинальное теоретическое определение *формы* у Леонтьева, центральное в его морфологии культурно-исторических организмов:

«Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбегаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет.

Шарообразная или эллиптическая форма, которую принимает жидкость при некоторых условиях, есть форма, есть деспотизм внутренней идеи.

Кристаллизация есть деспотизм внутренней идеи. Одно вещество должно, при известных условиях, оставаясь само собою, кристаллизоваться призмами, другое октаэдрами и т. п.

Иначе они не смеют, иначе они гибнут, разлагаются.

Растительная и животная морфология есть также не что иное, как наука о том, как оливка не смеет стать дубом, как дуб не смеет стать пальмой и т. д.; им с зерна предуставлено иметь такие, а не другие листья, такие, а не другие цветы и плоды» (V, 197–198).

По аналогии с этой естественной морфологией это понятие формы распространяется далее на политические и культурные «организмы»: «внутренняя идея держит крепко общественный материал в своих организующих, деспотических объятиях и ограничивает его разбегающиеся, расторгающие стремления» (V, 198–199).

Похоже, однако, что теория образуется здесь обратным путем: политическая терминология и авторитарный язык уже главенствуют в описаниях органической морфологии, они и служат моделью образования общего понятия формы и распространяются на органический мир, который описывается в терминах политического порядка и наделяется психологией подчинения и смирения.

Эту леонтьевскую теорию формы надо было вспомнить, говоря об «Анализе, стиле и веянии». Все это близко у Леонтьева — органическая природа, политика и эстетика, а эстетическое понятие формы универсально относится как к биологическим, историческим, политическим и культурным организмам, так и к художественной форме в искусстве. Если мы теперь возвратимся к художественно-исторической картине в XV главе критического этюда, то увидим, что здесь как раз для Леонтьева совершается катастрофическое нарушение установленного им

закона формы: государственная форма слабеет и распадается, и «материя разбегается». Нечто подобное, эквивалентное наблюдается в русской словесности: нарастающая детализация, эмансипация подробностей, предметных, физических и душевных, психологических — это ведь тоже материя разбегается, и для Леонтьева это то же, что всякая прочая эмансипация. Новое, сложное и богатое — Леонтьев знает это, — но в динамической своей тенденции разрушительное, в глазах его, веяние, с немалыми историческими последствиями. Автор критического этюда довольно зорко видел процессы. Известно крылатое слово Бердяева о «духах русской революции», высказанное по адресу наших писателей и имеющее в виду как «духов», которых они обнаружили в русской жизни, так и тех, которых они своим творчеством к жизни вызвали. Леонтьев-критик это «веяние» улавливал в эволюции литературных форм и «приёмов». Он был одним из источников той популярной сейчас, в конце двадцатого века, мысли, что большая русская литература отвечает за то, что потом случилось в русской истории. В воспоминаниях он рассказывал, как был изумлён в молодости, услышав от Тургенева мнение Герцена о Гоголе как «бессознательном революционере», понятое им как указание на «тот род влияния, который, между прочим, могут иметь сочинения Гоголя, независимо от собственной воли автора и неожиданно для его сознания» (IX, 108). Но позднее сам развил эту мысль, придав ей собственный поворот: «Сначала Гоголь приёмами, а революционеры позднее и настроением точно будто атрофировали, заморозили нас, подстригли нам крылья...» («Моя литературная судьба»[1]). Не будет натяжкой сказать, что Леонтьев с чуткостью сейсмографа улавливал «духов русской революции» в величайших русских писателях, в энергии стиля Гоголя, Достоевского, Толстого. *Приёмы* он чувствовал как *энергии*, чреватые историческим действием, остро чувствовал эту собаку, зарытую в стиле, психологию формы.

Вот таким историческим порохом пахнут стилистические замечания в книге «Анализ, стиль и веяние»; таково давление исторических сил, напряжение философских тем, ощущаемое за воздвигнутой здесь плотиной эстетической критики. Метафора плотины принадлежит Б. Грифцову: «Леонтьев ограничивается только формальным анализом, все детали которого отчеканены. Но впечатление остаётся такое, что этот формальный и в своей

[1] *Леонтьев К.* Моя литературная судьба. С. 441.

точности достоверный вывод — только плотина, сдерживающая временно поток дальнейших метафизичнейших вопросов и следствий <...> И как прекрасно это зрелище сдерживаемых следствий, ограничиваемого, но в каждый момент могущего возникнуть метафизического полёта»[1].

Хорошо известна дневниковая запись молодого Толстого (1 ноября 1853): «Я читал Капитанскую дочку и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то»[2].

Нам хорошо известна эта мысль Толстого, но ведь Леонтьеву она не могла быть известна, Толстой не публиковал своих дневников. А между тем с этой в точности точки зрения проводит Леонтьев в этюде своё сопоставление «Войны и мира» и «Капитанской дочки». С этой точки зрения, но контрастно вывернутой, потому что он делает заключение в пользу, так сказать, «Капитанской дочки». Хороший пример к не существующей еще исторической поэтике русской литературы, потому что Толстой судит прозу Пушкина *исторически* — как уже *старую*. Старую менее чем через двадцать лет литературной истории, эволюции, приведшей к нему, Толстому, и его новым принципам и иной поэтике. Литературное, читательское впечатление молодого Толстого при чтении «Капитанской дочки» — впечатление историческое, и в его замечании кроется перспектива, просекающая весь XIX век, его прозу. Леонтьев несколько десятилетий спустя судит на ту же тему уже ретроспективно; он судит иначе, но в ту же точку и в тех же понятиях; так критик-теоретик встречается с художником, и оба не знают об этой встрече, чем подтверждается заключение теоретика уже нашего времени о том, что слово настоящей теории «оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии»[3].

В замечании молодого Толстого — перспектива, в суждении старого Леонтьева — ретроспектива, и все оценки обратны — но оценки того же самого, тех же явлений, тех же процессов, и в тех же почти что терминах. Проза Пушкина стара — не чем-нибудь, а манерой изложения, — Леонтьев строит картину «ста-

---

[1] Русская мысль. 1913. № 2. С. 62.

[2] *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений (Юбилейное). Т. 46. М.; Л., 1934. С. 187–188.

[3] *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1977. С. 17.

ринной манеры повествования», образец которой — Пушкин, и «нынешней», состоящей в том, что «наворочено подробностей», — ответ Толстому (нерассчитанный, конечно, нечаянный), находившему новый художественный интерес не только не в «интересе событий», но даже не чувства, но — *подробностей* чувства. Ответ в ту же точку. Повести Пушкина *голы*, на языке молодого Толстого, на языке же Леонтьева они — образец благородной *бледности*, акварельный прием, не жирное масло гоголевского и послегоголевского реализма. «Капитанская дочка» становится для Леонтьева мерой того, как можно было бы написать — *как Пушкин бы написал* — «Войну и мир» в согласии с духом той прежней эпохи. (Если еще раз вспомнить Вяземского — он тоже уже приводил «Капитанскую дочку» в пример «Войне и миру» — как такое «соприкосновение истории с романом», которое «не дурачит и не позорит историю»[1]. «Война и мир», как мы помним, по Вяземскому, принижает, «позорит».)

Итак, «Война и мир» Пушкина[2] — «р е т р о с п е к т и в н а я м е ч т а» (VIII, 328), теоретическая утопия очень в духе Леонтьева. Утопия, ведущая в одном направлении к перспективным темам будущей филологии, в другом направлении — к постоянным, всё тем же темам леонтьевской политической философии.

«Старинная манера повествования» («Капитанская дочка» — её образец) описана так: «Побольше от автора и в общих чертах, и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц» (VIII, 322). Она характеризуется, следовательно, преобладанием авторского рассказа, в отличие от нынешней «сценичности» изображения. Где «прежний» автор рассказывал: «Её позвали пить чай» — «нынешний» вводит прямую речь: « — Барышня, пожалуйте чай кушать» (VIII, 320). Леонтьев — изобретательный мастер подобных грубых примеров, выразительных и утрированно-наглядных, чисто теоретических парадигм. Предваряя интересы будущей поэтики, он очень внимателен к различию авторской речи и речи героев: «Не только от действий и речей героев, но и о т р е ч е й с а м о г о а в т о р а» веет в аксаковской «Семейной хронике» простой и спокойной эпохой, тогда как не только в «Анне Карениной», но и в «Войне и мире» — современной взволнованной сложностью (VIII, 327). Авторская речь как предмет особого внимания — именно

[1] *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. С. 267.

[2] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев // Константин Леонтьев: pro et contra. С. 553.

в ней, в рассказе автора звучит «общепсихическая музыка» всего произведения, она — средоточие того, что можно назвать точкой зрения произведения; а понятие точки зрения, мы помним, интересовало Леонтьева уже в ранней статье о рассказах Марко Вовчка и затем уточнялось в этюде: не только «что» и «как», но и «кем» рассказано — «самим ли автором, напр., или человеком того времени» и т. д. (VIII, 245).

Если вспомнить теперь ещё раз картину, очерченную в XV главе критического этюда, то можно увидеть, что в литературной речи, в сфере повествования происходит как будто нечто подобное совершившемуся в общественной жизни: «горельефное» обособление героев от автора, с обособлением прямой речи и диалога от авторского повествования, а также с обособлением составляющих «окружение» и «кругозор» героев (пользуясь терминами эстетики М. М. Бахтина), разнообразных и многочисленных подробностей, физических и психологических. Исторический и художественный ряды у Леонтьева, что называется, изоморфны. Что такое речь *выпуклая*, «махровая», о какой он завёл речь еще в поворотном в нашей истории 1861 году, как не близкое соответствие более позднему скульптурному описанию той самой эпохи? Диалог «рельефно» и «выпукло» выступает на фоне авторской речи и «отрывается» от неё, подобно тому как в картине общественного процесса аналогично описанные события совершаются «на общегосударственном фоне». Если же чисто филологически ориентировать все эти наблюдения, то они фиксируют реальный процесс немалого усложнения структуры повествования в литературе эпохи, с повышением роли «чужой речи» в разнообразных формах (процессы, исследованные затем в работах М. М. Бахтина[1]): в самой структуре прозы «материя разбегается», возникает размежевание и сложное соотношение точек зрения в составе самой авторской речи. Одновременно можно видеть в этом параллелизме литературно-художественного и историко-социального начатки и пробы будущей *социологии стиля*.

Наконец: «Война и мир» и «Анна Каренина» — сопоставление, служащее опорой трактату. Тема сопоставления та же — веяние или невеяние. Один роман исторический, другой современный, по существу же — по «анализу, стилю и веянию» — они

---

[1] *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1929. Ч. 3; *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. Ч. 2. Слово у Достоевского.

современные оба. Оба дышат той же самой *современной взволнованной сложностью*. Это смущает Леонтьева несоответствием в исторической эпопее и восхищает в романе. Но и смущение такого ценителя-критика многого стоит. Леонтьевские критические принципы состояли в том, что он хотел быть одновременно и беспристрастно объективным и пристрастно субъективным («быть может, даже и до некоторой “идиосинкразии” или капризности» — VIII, 222). Только яркая субъективность способна стать «критическим ясновидением» (каким, несомненно, он считал свой «Анализ...»). В то же время в письмах, сопровождавших работу над сочинением, видны и сомнения, которые вызывала у автора крайняя субъективность его эстетического суда: «Без ошибок нельзя, — пусть будут ошибки; но если вообще не дышит истиной, а только какой-то гастрономический и слишком оригинальный бред...»[1] Это довольно метко сказано о собственном сочинении, которое мы и читаем с этим двойственным впечатлением перемешанности «гастрономического бреда» с дыханием истины. Притом не так-то просто и разделить их в причудливой ткани леонтьевского анализа: в несправедливых и, кажется, вздорных претензиях вкуса кроется точное объективное наблюдение. Как нам не изумляться, когда замечательнейшие места в «Войне и мире», такие, как фантазирование капитана Тушина на батарее или грёзы Пети Ростова в ночь накануне гибели, как и великое множество неиссякаемых психологических и физических замечаний повествователя, называемых критиком «подглядываниями», — когда все эти места объявлены прекрасными, но лишними, чрезмерными, «избыточными» («до тяжеловесности даже неиссякаемые подробности» — VIII, 239), потому что, как правило, они не связаны прямо с ходом действия и «ни к чему не ведут». Но и столь странное непонимание у Леонтьева — непонимание особого рода, можно сказать, парадоксально-проницательное, что становится очевидно в том самом центральном в этюде сопоставлении «Войны и мира» с «Анной Карениной». Во втором романе Толстого душевный анализ более органически связан с «ходом дела», с действиями героев и сюжетом романа, «крепкая сеть внутренней психической связи» здесь значительно напряжённее (VIII, 285, 294). Но ведь это точное наблюдение, которое будут потом развивать исследователи Толстого: во втором романе гораздо теснее связаны каждое душевное движение с неминуемым след-

---

[1] *Александров А.* С. 75.

ствием, из него вытекающим. Один пример, рассмотренный Леонтьевым, бросает свет на те возможности теоретического развития, которые крылись в его наблюдении.

Пример такой: Леонтьев единственный обратил внимание на ту подробность, что Вронский, уезжая от Анны на скачки и садясь в коляску, залюбовался на мгновение «переливающимися столбами толкачиков-мошек, вившихся над потными лошадьми» (ч. 2, XXIV). «Вронский вовсе не мечтатель; он ничуть не расположен долго задумываться о ч е м - т о, рассеиваться ч е м - т о и т. д. Он спешит к тому же на скачку. И вдруг он, вместо того, чтобы просто сесть в экипаж, засматривается на “мошек, толкущихся на солнце!” Признаюсь, что, читая это в первый раз, я подумал, что это одна из тех описательных заметок Толстого, которые ни к чему не ведут, анализ для анализа, заметка для заметки» (VIII, 252). Однако, читая дальше, Леонтьев понял оправданность этой заметки и дал очень тонкое объяснение. Только что Вронскому Анна сказала о своей беременности, с которой в их связь входит что-то очень серьезное. Вронский растревожен, и эта взволнованность входит, рассеивая и размагничивая, в напряжение, уже бывшее в нем перед спортивной борьбой. Столь необычное для него состояние это сказывается как в «расположении не совсем вовремя засмотреться на мошек», так и скоро в неловком движении, которым на скачках он переломит спину любимой лошади.

Огромному множеству подобных «заметок» в «Войне и мире» Леонтьев не находит оправдания. Но и в самом деле там подобное наблюдение выглядит более самодовлеющим и свободным, в самом деле *избыточным*; но самая эта избыточность наблюдения, не переходящего в прямое действие, точно отмеченная Леонтьевым, пусть и не принятая, — она отвечает духу *эпоса*, воссоздавая в каждый момент атмосферу широкого и полного бытия. Повествовательные «претыкания» в «Войне и мире» сродни эпической ретардации. Не то во втором романе: Леонтьев, не формулируя это так, но чутко фиксирует переход от эпического состояния мира в «Войне и мире» к *трагической* логике действия в «Анне Карениной». Рассеянность Вронского поведет к катастрофе на скачках, а последняя — к решающему повороту в отношениях главных лиц; так миг отвлечения и рассеянности, этот миг несвойственного Вронскому *эстетического созерцания* вплетается в «крепкую сеть внутренней психической связи», порождающей *роковой*, неминуемый ход событий. «Од-

но слово, сказанное тем или другим лицом в одной из первых частей, отзывается действием в последующей; одно сильное ощущение, для других лиц романа вовсе не заметное, изображённое автором в каком-нибудь месте, одна мысль, блеснувшая в уме того или другого героя, влекут за собой неизбежные последствия в будущем» — так еще за десять лет до «Анализа, стиля и веяния» в очерке памяти оптинского монаха Климента Зедергольма описывал Леонтьев эту гораздо более напряжённую, роковую, трагическую сцепленность чувств и мыслей с действием во втором романе Толстого[1].

Таковы богатые смыслом странности леонтьевского этюда; есть и иные странности, уже не имеющие, кажется, за собой объективного оправдания. Мы говорили выше о пёстрой ткани его анализа, отмеченной перебоями: политические резоны автора прямо и грубо вмешиваются в художественную оценку (хотя он и объявил её свободной от идеологического пристрастия), порождая весьма характерные аберрации критического зрения (таков Леонтьев: рядом с критическим ясновидением — аберрации); тогда политически созвучный Болеслав Маркевич ставится рядом со Львом Толстым, оттесняя нелюбимого «неизящного» Достоевского, и тогда нам навязывается идеализация Вронского; это, с одной стороны, если речь идет об «Анне Карениной», а с другой — автору романа приписывается «отвращение» к художнику Михайлову как человеку «среднего» круга — исходя из тезиса, что поэт не может любить «среднего человека» и все поэты эстетически презирали его (VIII, 96–97). У Леонтьева есть в одном месте замечание о «придирке прогрессивной тенденции» (речь идет о «Дикарке» Соловьёва-Островского — VIII, 104); можно в подобных случаях говорить о придирке реакционной тенденции самого Леонтьева. Если, таким образом, художник-демократ Михайлов унижен *за счет критика*, приписавшего свою социальную антипатию автору, то с другой стороны, точно так же возвышен за счет критика Вронский. Леонтьев, мы знаем, практиковал и критику прямо публицистическую, но стремился её отделять от критики эстетической. Но и в самом «Анализе...» мог ли он их совсем разделить? И «Анализ...» ведь открывается тем самым неслыханным тезисом о предпочтении графа Вронского графу Толстому, героя автору. Он обличал Добролюбова за произвол его «реальной критики» — но чем у него самого не «реальная критика» тоже с противоположных

---

[1] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 200.

позиций? С точки зрения этой его «реальной критики» высказывание о двух графах можно понять, но как быть с Вронским *в романе*? Но и его Леонтьеву хочется привести в соответствие со своей программой, и ему нужны для этого эстетическая натяжка и стилизация. «Лица, как Вронский... — отозвался о нём Достоевский, — конечно, любопытны, чтоб знать их тип, но очень однообразны и сословны»[1]. Однако Леонтьеву и надо именно идеализировать во Вронском эту сословность как принцип; но с эстетической оценкой это не вяжется. Лучше всех говорил об этом тогда же Розанов: «Эстетичного-то ничего во Вронском и нет». Сам Леонтьев был упорный искатель, «до преступности в исканиях», и этим в родстве с Раскольниковым и Левиным, но никак не с Вронским, поэтому сочинения его «похожи на страстное письмо с неверно написанным на конверте адресом». «Ну, ввести бы Леонтьева в целый эскадрон Вронских, или факультет Левиных, Раскольниковых. К Вронским, в их залу, Конст. Никол. Л-в вошёл бы с азартом восхищения, почти неся букеты из белых роз. Но кончились приветствия... все усаживаются или так бродят по залу или казарме. Скучно Константину Николаевичу. Никто не понимает ни его "триединого процесса" <...> а просто танцуют и едят бутерброды. Л-ву просто тут нечего делать; и, задыхаясь, в конце концов он бросился бы вон. В залу или, пожалуй, в студенческую "столовую" он вошел бы, пожимая плечами и аристократически морщась: все в плэдах Раскольниковы, Разумихины, Левины. Он оборвал бы и был бы оборван (в речи), но понимаемый и понимая. Он заспорил бы и, незаметно, г о д ы бы проспорил, не скучая здесь, найдя бы учеников или учителей...»[2]

Так спорил Леонтьев при встречах с самим Толстым, которого, как и его Левина, осуждал за «искания». Восторгался художественным гением, а «старому безбожнику» возглашал «анафему» (Розанову 13 июня 1891 г.[3]) — одновременно. В феврале 1890 г., как раз когда был закончен «Анализ...», Толстой встречался с Леонтьевым в Оптиной и записал в дневнике: «Прекрасно беседовали. Он сказал: вы безнадёжны. Я сказал ему: а вы надёжны. Это выражает вполне наше отношение к вере»[4]. О статьях же Леонтьева Толстой так отзывался: «Он в них всё точно стекла

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. Т. 25. С. 52.
[2] Русский вестник. 1903. № 6. С. 431.
[3] Там же. № 5. С. 179.
[4] *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 51. С. 23.

выбивает; но такие выбиватели стекол, как он, мне нравятся». Оба были порядочными выбивателями стекол.

У сочинения «о романах гр. Л. Н. Толстого» отдельная от остальных леонтьевских сочинений судьба. В долгие советские годы благодаря ему единственному имя автора сохранялось както в академическом (более или менее) литературоведении. При этом оно в основном проходило именно как сочинение «о романах гр. Л. Н. Толстого». В толстоведении оно признаётся классическим. Что же до общего литературоведения, его интерес к эстетическому трактату Леонтьева всё ещё предварителен. Между тем сочинение это — из нашей ранней филологической классики; но заглядывает при этом достаточно далеко и в будущую теорию. Теоретических перспектив, в нём скрывающихся, мы и хотели отчасти коснуться. Психологических и социологических аспектов эстетики, завязок будущей поэтики и поэтики исторической. Всё это было теоретической новостью в нарождавшемся отечественном литературоведении, да и до наших пор проблемы открытые. Ещё одну идею весьма интересную и почти никем не продуманную после Леонтьева мы не отметили — идею «точки насыщения» художественного стиля. У Леонтьева идея эта возникает в связи с его особенным интересом к народным рассказам Толстого.

4

Третьим, после двух романов, событием творчества Толстого стали для Леонтьева его народные рассказы. Это для Леонтьева и его эстетики дорогое событие. Вероятно, ни о чём другом в окружавшей его современной литературе он не судил с таким восхищением. Но при этом — и здесь весь Леонтьев — его отношение к дорогому событию оказалось двойственным, и не просто двойственным, но прямо раздвоенным. Это — высшая оценка художественных достоинств рассказов и решительное осуждение их религиозно-нравственного «духа» и направления. Леонтьевские «ножницы», нигде так не сказавшиеся, как в оценке народных рассказов.

Эта новая страница искусства Толстого и наводит критика-исследователя на идею «точки насыщения»: русская реалистическая школа, как её видит автор критического этюда, на предельно-высшем уровне исчерпала себя в романах Толстого.

«Его на этом поприще превзойти невозможно, ибо всякая художественная школа имеет, как и всё в природе, свои пределы и свою точку насыщения, дальше которых идти нельзя.

Это до того верно, что и сам гр. Толстой после "Анны Карениной" почувствовал потребность выйти на другую дорогу — на путь своих народных рассказов и на путь моральной проповеди» (VIII, 232).

«Это многозначительный признак времени!» — заключает с надеждой Леонтьев (VIII, 234). Новая «другая дорога» обожаемого писателя догоро́ ему как созревшая в самых недрах стиля Толстого *художественная реакция* на те самые реалистические излишества, против которых он написал свой этюд; как поворот «к высокой несложности изображений», который ведь он прогнозировал еще до первых «новых рассказов» Толстого, формулируя эту надежду в письме Н. Н. Страхову 12 марта 1870, в котором уже он сетует (откликаясь на статью адресата письма о «Войне и мире») на реалистическую «до крайнего предела» форму великого романа[1].

Не забудем при этом, что идея точки насыщения у Леонтьева, как и его теория формы, — эстетическая и историческая (и политическая) одновременно; во всех подобных случаях, как и в теории формы, у него заметен примат и даже диктат политической точки зрения; однако ведь, если, с другой стороны, эстетическая доминанта правит в событиях исторических и политических. Точка насыщения есть некая кульминация леонтьевской исторической морфологии, это точка поворота в «естественных» историко-политико-эстетических циклах; в окружающей же буржуазно-эгалитарной современности он ждёт и надеется на такую «точку исторического насыщения равенством и свободой» (VI, 193). «Во всём есть точка насыщения и после этой точки, после этого предела — реакция» (VII, 366). Вот такой *реакцией* в леонтьевской полноте значений этого слова для него и стал новый стиль народных рассказов Толстого после разгула аналитического расщепления формы в великих романах, величие которых он признавал, но в эксцессах их стиля находил опасное соответствие тем опасным процессам распада, которые наблюдал в современной России.

Форма, точка насыщения, реакция — леонтьевские ключевые слова; ключевые слова его исторической философии, его политики и его эстетики; и неизвестным каким-то образом он умел и сливать эстетику и политику, и разделять, разводить их в этих словах и по линии этих слов.

---

[1] *Леонтьев К.* Избранные письма. С. 70–71.

Идею точки насыщения — как идею морфологическую, но вне её исторических и политических соответствий, вне большого контекста и общих связей леонтьевской мысли — подхватит три десятилетия спустя Б. Эйхенбаум; книга Леонтьева для него — *единственная*, дающая новый взгляд — не на одного Толстого — и помогающая «освободить Толстого от историков литературы». «Есть только одна книга, удивительно свободная по духу и почему-то забытая, — единственная во всей литературе о Толстом, которая говорит о самом нужном и говорит сильно, ярко»[1]. Мы сказали выше, что идея точки насыщения художественного стиля почти никем не была продумана после Леонтьева; почти — кроме Эйхенбаума 1919 года, которым она *подхвачена* и развита в собственном направлении: так называемые кризисы Толстого пора перестать объяснять по старинке, как «историки литературы» их объясняют — изменением общественных обстоятельств и идеологических настроений писателя. Не Толстой, а само искусство переживало кризис и требовало после реализма и психологизма смены форм и «приёмов»; её и дал поворот Толстого к моральной публицистике как новой форме его *искусства*. «Он стал “моралистом” только потому, что был художником»[2]. Этот взгляд на толстовскую «проповедь» как на инобытие Толстого-художника, иную область его *художественной* работы — это было открытием Эйхенбаума, и леонтьевская «точка насыщения» очень ему помогала обосновать этот взгляд и шире — картину имманентной эволюции литературных форм и приёмов как истинную историю литературы. «Вопрос поставлен с замечательной остротой. Искусство взято не в робком, хилом понимании наших историков литературы, а в действительном, глубоком его значении. Пресловутая “двойственность” Толстого совершенно стушевалась»[3].

Это вновь о книге Леонтьева — и по достоинству. Но — «пресловутая “двойственность”»: разве не прямо о ней говорится на той же странице книги, с которой цитирует Эйхенбаум? Мы, говорит Леонтьев, «имеем право различать: его моральную проповедь от его новых мелких рассказов; его *несчастную* попытку “исправить” христианство <...> от его *счастливой* мысли изменить совершенно манеру повествований своих» (VIII, 232).

[1] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. С. 63.
[2] Там же. С. 66.
[3] Там же. С. 65.

Леонтьев как раз усиленно *различает* два новых направления, в которых пошел Толстой, хотя и видит *одновременность* этих двух поворотов, идейного и художественного, но совершенно различно два поворота эти оценивает. Более того: он усиленно различает и в самом этом новом художестве, в самых этих «мелких рассказах» — «чисто художественную» их сторону и то «новое христианство», которому служит это самое их художество. Так что и самым народным рассказам Толстого он выносит две совершенно различные оценки, при этом, следуя декларированным принципам своей эстетической критики, стремится эти две оценки развести; уже говорилось об этом выше: для выражения антагонизма оценок у Леонтьева разработаны два отдельных русла, словно два жанра критики — эстетической и публицистической. Вновь на той же странице этюда об этом сказано открыто: «нравственное направление» рассказов «стоит вне вопросов художественной критики», и Леонтьев себя считает вправе поэтому совершенно оставить его в стороне в своём эстетическом этюде, чему и служит сооружённая здесь «плотина». Зато *идеологической* оценке этого направления в рассказе «Чем люди живы» он ещё прежде этюда посвятил отдельную большую статью — «Страх Божий и любовь к человечеству» (1882). И вот — раздвоенность оценки в этой статье принципиальная и прямо кричащая: рассказ Толстого столь же заслуживает осуждения с точки зрения религиозно-догматической, сколь он достоин высшего одобрения в отношении художественном. Но столь кричащее противоречие требует теоретического решения, и то, которое предлагает Леонтьев, наводит нас опять на «странное сближение».

А именно: он решает вопрос в выражениях, напоминающих нечто знакомое тем из нас, кто помнит еще марксистские схоластические дискуссии о «мировоззрении и творчестве» наших уже XX века 30–40-х годов; и Леонтьев мог бы получить привет от Фридриха Энгельса, одновременно, в те же 80-е годы, утверждавшего на примере Бальзака, что реализм в литературе «проявляется даже независимо от взглядов автора»[1] (письмо Энгельса М. Гаркнесс и ввергло марксистскую эстетику в упомянутую дискуссию). Неожиданно близко к тому леонтьевское решение таково, что художественная сила Толстого действует и совершенствуется независимо от его еретического уклонения в христианстве — и не только независимо, но и *вопреки* ему: даже это

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс* об искусстве. М., 1957. С. 11.

слово употребляет Леонтьев (VIII, 169), которое будет в таком ходу в тех самых дискуссиях (когда будут спорить, можно ли Энгельса так толковать, что Бальзак реалист вопреки своим политическим идеалам, и возникнут благодаристы и вопрекисты как новое явление остроконечников и тупоконечников Свифта). «Логическое самосознание» и «христианское мышление» Толстого несоразмерны «изяществу и силе его полунечаянного творчества», «повесть — правильнее его тенденции», «гениальный повествователь в нем выручил на этот раз весьма не совершенного христианского мыслителя» (VIII, 167–168). Всё это как-то похоже на что-то. Однако и в самом деле он фиксирует теоретическую проблему, над которой недаром, хоть и уродливо, бились, и он делает (уже в позднейшем трактате) радикальный вывод: перемена художественной манеры Толстого в народных рассказах, отрадная для эстетика-критика, «совершилась даже вовсе независимо от нравственного направления этих мелких рассказов» (VIII, 232–233). Этот вывод позволяет по-леонтьевски разделить оценки и принять совершенное артистическое творение, отвергнув его идейное наполнение.

Это «вовсе независимо» и подхватит затем Б. Эйхенбаум, но в совершенном отвлечении от *ненужной* для его теоретической цели всей полноты, всей связи леонтьевской мысли и его художественно-идеологического анализа, от его мыслительного контекста (возможно, статья «Страх Божий и любовь к человечеству» при этом не в поле зрения Эйхенбаума, а если и в поле зрения, — она не нужна); от того леонтьевского контекста, который так парадоксально мог повести потом не только к формальной школе, но и к марксистским дискуссиям.

Но Леонтьев на этом не остановится — на том, чтобы разделить, одно принять, а другое отвергнуть: презумпция независимой формы позволяет представить её соединённой с другим содержанием, причём последнее представляется в двух вариантах — либо более ортодоксально-«правильным» религиозно, либо же — вдруг — «вовсе безнравственным, языческим, грешным, сладострастным... и т. д.» (VIII, 233). Заметим, что то и другое столь разное «содержание» он представляет как внутренне себе понятное, в противоположность «чистой этике» в моральной проповеди и тех же рассказах Толстого; как писал он А. Александрову (24 июля 1887): «Из человека с широко и разносторонне развитым воображением только поэзия религии может

вытравить поэзию изящной безнравственности...»[1] Но всё-таки артистические шедевры Толстого он хотел бы насытить «поэзией религии» в ортодоксально-правильном виде; и тут приходит черед *исправлениям*, какие очень любит Леонтьев: он хотел бы исправить по-своему — как идеологически, так и художественно — даже великие и совершенные произведения; например, такова впечатляющая программа мысленного отцеживания ненужной «гущи» — лишних подробностей — в характерах и стилистике «сквозь особый род умственного фильтра» — не где-нибудь, а в «Войне и мире» (VIII, 348). В народных рассказах он, напротив, хотел бы исправить идеологию, сохранив форму, — переменил бы толстовские эпиграфы (все про любовь из послания Иоанна и ни одного про страх Божий) или прибавил бы после вольного разговора Семёна и Матрёны о богатом барине, что ангел опять почувствовал в избе зловоние греха (VIII, 171). С неделимой целостностью рассказа, «простоты и сжатости формы», новой для стиля Толстого, и нового содержания его мысли, он мог уже не считаться, как и с несомненным историко-литературным фактом неслучайности одновременного поворота Толстого к народным рассказам и к новому христианству. Леонтьев исповедовал благодетельное насилие в делах политических, и в художественной критике насильственное перетолкование произведений также было для него естественной операцией.

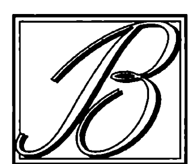
Более всего хотел бы он исправить Достоевского — как эстетически, так и идеологически. Но — «Леонтьев и Достоевский» — предмет отдельной статьи.

1990, 1998

---

[1] *Александров А.* С. 7.

ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ «ЛЕОНТЬЕВ И ФЕТ»



озможна ли такая тема? Или, как любил говорить Леонтьев, «это совсем нейдёт»? Где материал для сближения, сколько-нибудь существенного, столь отдалённых имён, которые, кажется, не сближал никто? Разве что особенная дерзость, отличавшая того и другого по-своему — философски-историософская (и политическая) Леонтьева и фетовская лирическая дерзость, о какой говорил Толстой. Но ведь родственным были качество и, так сказать, идея этой дерзости у того и другого — столь дерзкая философская ставка на красоту как на первое слово в мире и в словаре того и другого. В начале 60-х годов начинающий беллетрист Леонтьев вступил непосредственно вслед за известным поэтом Фетом на поле литературной критики, и мы не знаем, насколько они тогда друг друга на этом поле заметили — две леонтьевские статьи 1860 и 1861 годов в «Отечественных записках» (о тургеневском «Накануне» и о рассказах Марко Вовчка) вообще эпохой были почти не замечены, — но с фетовской статьёй о стихотворениях Тютчева в 1859 года в «Русском слове» в непреднамеренный контакт, как это нам видно из будущего, они несомненно вступили. Но к этой ранней непредусмотренной встрече мы подойдём от события более позднего.

В позднюю же их пору было прямое сближение — обращение Леонтьева к Фету с чем-то вроде открытого письма в печати в 1889 году по поводу юбилея 50-летия литературной деятельности Фета, того, о котором поэт в стихотворении «На пятидесятилетие Музы» сказал: «*Нас отпевают*» — а между тем необычайно ревностно это событие переживал. «Письмо» Леонтьева на самом деле — весьма характерное для него парадоксальное высказывание неопределённого литературного рода, совмещающее признаки текстов общественно-публицистического, литературно-критического и прямо художественного. Это тоже «нечто в роде личной исповеди эстетического

содержания» — как будет вскоре он определять жанр своего «Анализа, стиля и веяния»[1], за который возьмётся там же, в Оптиной пустыни, в том же году. И вот леонтьевское письмо откроет такой спектр сближений, что само по себе оно и служит обоснованием темы «Леонтьев и Фет». По мотивам письма и мы позволим себе лишь наметить несколько предварительных пунктов к теме.

Письмо по-леонтьевски называется — «Не кстати и кстати». И кажется, к Фету как таковому оно имеет малое отношение. Это обычное леонтьевское широкое размышление «по поводу», в котором он *не кстати* уносится мыслью в своем направлении далеко, так что даже спохватывается: «Я сокращаю мою речь; обрубаю ветви у древа моей фантастической мысли»[2]. О чём, однако, эта мысль? Юбилей поэта даёт автору письма благодатный повод поговорить широко о *красоте* — что, конечно, неудивительно, зная поэзию Фета. Но вот поворот, в котором автор ведёт разговор на эту тему, весьма по-леонтьевски своеобразен и даже как бы анекдотичен, чудаковат во всяком случае. А именно: Леонтьев пишет из Оптиной и не может прибыть на фетовский юбилей; и он задаётся вопросом, что бы он делал, если бы мог, потому что, чтобы явиться на торжество, он должен был бы облачиться в чёрный фрак, что означало бы для него измену своим не только вкусам, но убеждениям. Поводом для письма и служит мысль о *пластических формах* современных празднеств и современной литературной славы, которые очень ему не нравятся эстетически и философски.

«Вошёл маститый юбиляр во фраке и белом галстухе!» Это центральная сатирическая фраза письма[3]. Леонтьев вычитал её ещё раньше и «эстетически ужаснулся» ей в газетном описании юбилея А. Н. Майкова[4], и вот теперь он представляет ту же картину на чествовании Фета.

Всякий читавший Леонтьева знает, сколь исключительно его внимание к одежде, костюмам как образам *исторической эстетики*, как он её называл, *пластическим символам идеалов*. В качестве такового *пиджак* был символом идеала среднего европейца и признаком «пластического искажения образа человеческого»

---

[1] *Леонтьев К.* Собрание сочинений. T. VIII. М., 1912. С. 227.

[2] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 569.

[3] Там же. С. 567.

[4] *Леонтьев К.* Избранные письма. 1854–1891. СПб., 1993. С. 375.

в демократизируемой современности[1]. И не только пиджак, но даже и чёрный фрак.

Леонтьев всю человеческую историю видит сквозь этот символ: «И людям, начавшим свою земную карьеру в детской простоте звериных шкур и фиговых листьев, — придётся кончать её в старческом упрощении фраков и пиджаков»[2]. Это серьёзный взгляд на историю, дающий даже переключение в план Священной истории, если не забывать об исходных символах всей истории человечества в результате события грехопадения — первых опоясаниях (фиговых листьях) и «кожаных ризах» (мы позволим себе сослаться здесь на другую нашу статью на тему — «История литературы sub specie Священной истории», — в которой, в частности, говорилось о том, как Гоголь в «Шинели» сумел в одной фразе охватить «весь путь заблуждения человека — от фигового листка и кожаных риз до европейского фрака “наваринского пламени с дымом”»). В тех же пределах и тех же предметных символах вскоре после письма Леонтьева Фету будет и Владимир Соловьёв строить свою метафизику истории, когда заметит при обосновании *стыда* как первичного истока нравственности, что, в сравнении с нынешними туземцами, у которых фиговый лист сохраняется в качестве основной одежды, «с большею основательностью можно отрицать существенное значение одежды у европейского фрака»[3].

Далее — от пиджака и фрака Леонтьев восходит по ступеням своей эстетики к таким картинам-антитезам, как *взвод кавалергардов* — как явление красоты еще возможной и в нынешнее время (припоминая здесь и прежнего молодого кирасира Фета) — и заседание профессоров, учёный совет, научная конференция как картина пластически безобразной современности. Надо заметить кстати, что этой ноте леонтьевской эстетики — красота и сила в их единстве, сильный физиологический идеал, которому стал поклоняться Леонтьев с конца 50-х годов, изживая в себе комплекс лишнего человека, тургеневского героя, которым страдал в молодости, — ей не так чужды и иные наши умы, художественные в особенности, хотя не в такой, конечно, леонтьевской концентрации. Это полюс в сознании не одного Леонтьева, полюс-противовес душевной расслабленности, физической деградации и эстетическому убожеству основного персонажа XIX

[1] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 567.
[2] Там же. С. 570.
[3] *Соловьёв Вл.* Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 122.

столетия. Толстой не так написал Вронского, как Леонтьев его прочитал, но разве не о Толстом рассказано это в очерке Горького (пересказано по рассказу свидетеля Л. А. Сулержицкого): Толстой начал было порицать двух встреченных кирасир («Какая величественная глупость!»), а потом остановился в восхищении: « — До чего красивы! Римляне древние, а, Лёвушка? Силища, красота — ах, Боже мой. Как это хорошо, когда человек красив, как хорошо!» А описание двух кирасир — это прямо леонтьевская картина, т. е. какая была бы ему любезна: «Сияя на солнце медью доспехов, звеня шпорами, они шли в ногу, точно срослись оба, лица их тоже сияли самодовольством силы и молодости»[1].

А вот и на самого кирасира Фета любовный взгляд уже из XX века — в статье Александра Блока об Аполлоне Григорьеве: в то время когда Григорьев старается объяснить другу-поэту его «болезненные стихи», — «в это время сам автор “болезненных стихов”, спокойный и мудрый Афанасий Афанасиевич, офицер кирасирского полка, помышляет лишь об одном: как ему взять лошадь в шенкеля и осадить ее на должном расстоянии перед государем»[2].

Следующая за кавалергардами ступень размышления у Леонтьева — красота в природе, обилие праздничных форм, функционально не нужных — это главное для него определение красоты — избыток пышной роскоши в природных формах: «гривы пушистые, хвосты, рога изящные»[3] — с уподоблением красоте в бесполезной утилитарно поэзии Фета (и с одновременным расподоблением этого идеала пышного и бесполезного цветения идеалу патриархальной простоты их общего знакомого Льва Толстого. Вообще Толстой в письме присутствует шире прямого упоминания как существенный оппонент. Леонтьев здесь привлекает Фета в союзники против Толстого — такова диспозиция его письма; не против, конечно, Толстого-художника, нет — они с Фетом *идейные* союзники против идейного оппонента. И просит своего молодого друга, бывающего у Толстого, А. А. Александрова, прочитать «Не кстати и кстати» Толстому: прочтите «и скажите, к а к он»[4]).

---

[1] *Горький М.* Полное собрание сочинений. Т. 16. М., 1973. С. 283.

[2] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 501.

[3] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 568.

[4] *Александров А.* Письма К.Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 59.

И возвращаясь к фраку и белому галстуху, он заключает, что если бы в этом виде явился всё же на фетовский праздник, то это было бы «торжеством нравственности над эстетикой», т. е. уважения к старому поэту, «над фанатизмом ярких красок и красивых линий, колорита и складок, фанатизмом, который я, как видите, безумно, упорно и бесстыдно готов исповедовать!»[1]

Это фетовское слово — *безумно* — и относящееся тоже к линиям и краскам:

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завои, и блёстки, и росы...

И это сближение не поверхностное — эстетический экстремизм такого градуса и такого качества (*Безумной прихоти певца*), отличавший обоих в их современности и коренившийся в историческом отчаянии: о настроении Фета Страхов писал Толстому в 1879 году в выражениях, в каких Леонтьев говорил о себе: он, пишет Страхов, «толковал мне и тогда и на другой день, что чувствует себя совершенно одиноким со своими мыслями о безобразии всего хода нашей жизни»[2].

Так что леонтьевское рассуждение в этом письме, разбежавшееся некстати далековато как будто от адресата, оказывается по сближению *идеалов* (какого не было, например, у Леонтьева с Достоевским, при сближениях политических) — и *кстати*.

Тридцатью годами раньше, в 1860, Леонтьев кончил свою первую статью (о тургеневском «Накануне») такими словами о красоте: «*Вы знаете лучше всякого из нас, что творения истинно поэтические выплывают всё более и более с течением времени из окружающей мелочи; огонь исторических, временных стремлений гаснет, а красота не только вечна, но и растёт, по мере отдаления во времени, прибавляя к самобытной силе своей ещё обаятельную мысль о погибших формах иной, горячей и полной жизни*»[3].

Годом позже Достоевский в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве», говоря, что красота всегда полезна — как красота — и «Илиада» полезнее Марко Вовчка, будет строить свою защиту искусства на Фете и при этом почти варьировать эту леонтьевскую мысль — вряд ли имея прямо её в виду, а впрочем, статью Леонтьева он, вероятно, читал (потому что это, видимо, он на

[1] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 572.

[2] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870–1894. Изд. Толстовского музея. СПб., 1914. С. 200.

[3] *Леонтьев К.* Собрание сочинений. Т. VIII. С. 14.

неё откликался в предыдущем номере «Времени», 1861, № 1, в неподписанном фельетоне об «Отечественных записках»[1]) — и варьировать её он будет, выписывая фетовскую антологическую «Диану», которую назовет «молением перед совершенством *прошедшей* красоты <...> Это отжившее прежнее, воскресающее через две тысячи лет в душе поэта...»[2] Разве это не близко тому, что только что говорил молодой Леонтьев — о возрастании красоты во времени присоединением обаятельной мысли о формах погибшей жизни?

Может быть, это лучшее, что вообще им было сказано о самобытной силе красоты. Потом у него в его эволюции, в его оформлявшейся консервативной эстетике, пожалуй, образы красоты леонтьевской будут претерпевать известное обеднение, замыкаясь в рамках твёрдых внешних форм «исторической эстетики», какими и были в особенности для него — в жизни светской *костюм*, в церковной жизни — *обряд*. Обряд хранит догмат, как он говорил. И вообще *внешний стиль жизни*, на который особенно смотрит Леонтьев, придавая ему, как и внешним приемам в искусстве (центральный тезис его «критического этюда») *великое внутреннее значение*[3].

О. П. А. Флоренский в книге «Столп и утверждение Истины» (1914) провёл специальное разграничение между своим *религиозным эстетизмом* — потому что своё мировоззрение он признал таковым — и религиозным же эстетизмом Леонтьева, в котором эстетика не сливается с религией. Два структурных рисунка разные: у Леонтьева красота как оболочка, *внешний продольный слой* бытия, у Флоренского — сила, пронизывающая *все слои поперёк*. Флоренский изобразил даже схему-чертеж строения этих двух эстетизмов[4].

И был одновременно с Леонтьевым религиозный же эстетизм Достоевского — так можно тоже было бы его назвать, пользуясь дерзким самоопределением православного богослова

---

[1] Об анонимном «Письме провинциала» (леонтьевская статья в «О. З.» также была не подписана) здесь сказано как о написанном «с достоинством». В 30-томном Полном собрании Достоевского фельетон во «Времени» печатается в разделе Dubia в т. 27; в комментарии даётся обоснование авторства Достоевского (с. 391–409).

[2] *Достоевский Ф.М.* Т. 18. С. 97.

[3] *Леонтьев К.* Собрание сочинений. Т. VIII. С. 232.

[4] *Свящ. Павел Флоренский.* Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 584–586.

Флоренского. С. Н. Булгаков в статье-докладе 1916 года о Леонтьеве удивлялся: как это он, пламенный эстет, не услышал слов Достоевского о том, что красота спасёт мир?

Но, во-первых, легко ли их было услышать, так они запрятаны и словно нарочно затеряны у Достоевского (на страницах «Идиота»)? Это уже Владимир Соловьёв их вытащил на свет и превратил в популярный афоризм и крылатое слово, сначала в речи памяти Достоевского, а затем — особенно — поставив эпиграфом к своей статье «Красота в природе» — как программный афоризм, в том самом 1889 году, когда Леонтьев писал своё «Не кстати и кстати». Можно сказать, что Соловьёв произвел операцию канонизации цитаты с девальвацией смысла.

Это, во-первых, а во-вторых, что главное, сама идея эта чужда Леонтьеву философски. Не его это мысль. Для него красота была скорее *спасаемой ценностью,* чем *спасающей силой*, и это лежало в основе различия их эстетик — Леонтьева и Достоевского.

Леонтьеву свойственна *локализация образов красоты* в границах определённых, устоявшихся исторически твердых форм, в которых она охраняется и спасается. У Достоевского красота — это сила-энергия, проникающая, по формуле Флоренского, все слои бытия. Его эстетика ближе подходит под тип Флоренского. Красота — спасающая сила.

Итак, *три религиозных эстетизма* — определение Флоренского, которое он отнёс и к Леонтьеву, а мы уже под него подводим и Достоевского. Во всех трёх случаях, хотя и очень по-разному, философия красоты сочетается с христианским сознанием.

К фетовской философии красоты мы такого определения не отнесём. Впрочем, здесь есть вопрос.

Лет пятнадцать назад состоялась в Париже в журнале «Вестник русского христианского движения» полемика между Н. А. Струве и Е. Г. Эткиндом о пресловутом атеизме Фета. «Был ли Фет атеистом?» — этим вопросом вступил в полемику Н. А. Струве. Е. Г. Эткинд говорил по традиции об общеизвестном атеизме Фета, чтобы показать на его примере, что можно быть атеистом и великим поэтом и что одно с другим никак не связано. Струве возражал, что связано и что поэт — как поэт, а не частное лицо, — вероятно, не может быть простым атеистом. И Струве аргументировал поэзией Фета, который чувствовал непосредственно Бога в природе и в искусстве, — правда, аргу-

ментировал, подбирая при этом слишком тематически стихи с религиозными мотивами и соответствующей поэтикой[1].

Фетовский атеизм — это общее место. О нём говорили многие близкие современники, в том числе постоянно в письмах к разным лицам об этом упоминал Леонтьев. Этот биографический атеизм и поэзия Фета — в этом вопрос, который мы ещё не знаем как решить, о чём и парижская дискуссия говорит.

Известно суждение Толстого, записанное в дневнике Софьи Андреевны 26 июля 1902, когда он сравнивал стихотворение Баратынского «Смерть» и фетовские стихи о смерти и к смерти и говорил, что «у Баратынского отношение к смерти правильное и христианское, а у Фета, Тургенева, Василия Боткина и тому подобных — отношение к смерти эпикурейское»[2].

Толстой говорил о фетовском отрицании смерти во имя обожаемой земной красоты, о нежелании знать её: «*Тебя не знаю я*» — что в самом деле есть повторение известной мысли Эпикура, — о фетовской борьбе со смертью, вызове смерти, желании встретить её тем самым резким криком, каким он встретил жизнь при рождении (как он и встретил смерть в самом деле).

У Баратынского отношение «правильное» и «христианское» — видимо, это покорность смерти как «разрешенью» всех загадок и цепей. Но, коль уж искать философские корни этой поэтики, это скорее стоическая позиция. Баратынский в лирике 20-х годов («Смерть», 1828) испробовал античные позиции как опорные для своей поэзии — сначала эпикурейскую, потом стоическую (и называл их как выбор для человека в «Стансах» 1825 г.: «*И кто нам лучший дал совет, / Иль Эпикур, иль Эпиктет?*») — на пути к своей теодицее уже в зрелой поэзии, в 30-е годы: самая мощная теодицея в русской литературе до Достоевского — *оправдание Промысла* («Осень», 1837). В стихотворении же «Смерть» её героиня — смерть как космический регулятор, начало меры и ритма — из языческой космологии; и она патетически прославляется как полицейская сила, смиряющая «*буйство бытия*»; и человеческая судьба в этой оде — космическая судьба, включённая в космический круговорот. Вяземский в письме В.Ф. Вяземской 19 декабря 1828 рассказывал об обсуждении стихотворения в кругу поэтов, в том числе об отношении Пушкина: «Твоя критика на Баратынского слишком христианская, а

[1] Вестник русского христианского движеиня. Париж; Нью-Йорк; Москва. № 139 (1983). С. 161–170; № 141 (1984). С. 169–177.

[2] *Толстая С.А.* Дневники. Т. 2: 1901–1910. М., 1978. С. 72.

в его стихах нет философии христианской: он на смерть смотрит совсем не христианскими глазами»[1]. Близкие поэты смотрели на философию стихотворения не так, как позднее Толстой, — и, очевидно, они были более правы. Пушкин, как сообщается далее в письме, держался мнения В. Ф. Вяземской, т. е. давал на стихотворение критику «слишком христианскую», которую Вяземский отводил как, видимо, неуместную, поскольку там и вовсе нет «философии христианской».

Как раз возможно и то, вопреки Толстому, если уж сравнивать вслед за ним, что в протесте и плаче Фета — «*О, как в страданьи веры много!*» — больше зерна «философии христианской», — в этом страдании не о жизни как таковой, а о «*том огне*» — он ведь их *разделил* — огне «*сильней и ярче всей вселенной*», который он, «*бессильный и мгновенный*», носит в груди, «*как оный серафим*». «*Не жизни жаль с томительным дыханьем... А жаль того огня...*» В этом разделении жизни, «*меня самого*» — и «*огня*».

Философский корень фетовского зерна — глубок. «*Не тебе песнь любви я пою, / А твоей красоте ненаглядной*». Две эти строки погружены в вековую историю философского идеализма, платоническую в широком смысле, в традицию, глубоко проникшую и в христианскую философию. Разделение непреходящей сущности и преходящего явления — постоянная фигура в поэзии Фета. Разделяются — красота как таковая и её явления, манифестации — красота и красавица, красота и искусство: «*Красоте же и песен не надо*». Но подобно же отделяется вечный огонь в груди от жизни и смерти.

Но и в самом человеке-поэте близкий ему Я. П. Полонский производил такое же философское разделение: «Внутри тебя сидит другой, никому не видимый и нам, грешным, невидимый, человек, окруженный сиянием, с глазами из лазури и звёзд, и окрылённый. Ты состарился, а он молод! Ты всё отрицаешь, а он верит!..

Господи Боже мой! Уж не оттого ли я так и люблю тебя, что в тебе сидит, в виде человечка, бессмертная частица души твоей?

И ты еще смеялся надо мной за мою веру в бессмертие!..

Да кто ему не верит, тот пусть и не читает стихов твоих...»[2]

Это письмо Полонского Фету от 25 октября 1890 — тоже голос в споре об отношении поэзии Фета к «философии христианской». Вообще же пример с Баратынским и Фетом и суждением

---

[1] Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 85.

[2] Цит. по: *Фет А. А.* Стихотворения, поэмы. Современники о Фете. М., 1988. С. 431.

о них Толстого — пример к тому, как трудно и ненадёжно соотносить философские идеи и поэзию. Метод такого соотнесения ещё филологии не известен.

Леонтьев в письмах конца 80-х годов их общему знакомому — Анатолию Александрову — постоянно говорит об атеизме Фета как о факте общеизвестном, притом в соотнесении с собою самим, каким он был до обращения в 1871 г.: он был таков, каков сейчас Фет. А о своём обращении он так говорит: Бог побил, Бог в голову постучал. «И счастлив тот, кого побьёт. Я — счастливый, а Фет — несчастный, в своём атеистическом ослеплении!»[1] Но — отдает при этом предпочтение атеизму Фета (который «никогда не жаждет пропаганды») перед еретическим христианством Толстого[2].

Самому же Фету он в письме 12 ноября 1890 говорит о собственном опыте, *точно таком же* «ровно двадцать лет тому назад». А себя того времени, до обращения, он называл «эстетиком-пантеистом»[3] и своё мировоззрение описывал так: успокоился «на каком-то неясном деизме, эстетическом и свободном»[4]. Путь Леонтьева заключал в себе проблему, общую с Фетом. Проблему, вряд ли вполне изжитую и принятием идеала строгого монашеского православия, как о том говорят «безумные афоризмы», формулированные в письме Леонтьева Розанову уже перед самой смертью и за год до смерти Фета, в котором единственным выходом из неискоренимого внутреннего конфликта признается *подчиниться* религии «даже и в ущерб любимой нами эстетики...»[5] Тому же учит он и Фета в письме — практиковать *принудительную* молитву, которую вообще Леонтьев очень ценил — больше, чем лёгкую и свободную. И поначалу просит его смотреть на молитву как на «особого рода весьма распространённое и миллионам людей доступное колдовство»[6].

В письме Александрову 17 февраля 1889 рассказан эпизод, интересный тем, во-первых, что мы узнаём о замысле второго письма Леонтьева Фету, которое он хотел прибавить к первому («об одеждах, фраках и т.п.») и которое уже должно было иметь характер литературной критики, и, во-вторых, в эпизоде этом

---

[1] *Александров А.* Письма К. Н. Леонтьева... С. 10.

[2] Там же. С. 34.

[3] *Леонтьев К.* Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Кн. 1. СПб., 2003. Т. 6. С. 783.

[4] Там же. С. 697.

[5] Русский вестник. 1903. № 6. С. 419.

[6] *Леонтьев К.* Избранные письма. С. 514–516.

имя Фета неожиданно связано с именем старца Амвросия Оптинского. Леонтьев был из тех, кто очень ценил Фета раннего и не очень понимал и признавал «Вечерние огни», за то особенно, какое место в них занимают стихи любовные. Второе письмо он хотел писать об «утренних и вечерних огнях», «с дружеским советом о любви умолкнуть» — но, что замечательно, получил из скита от старца, почти всю его литературную работу в Оптиной благословлявшего, — получил на этот раз *запрет* со словами: «пусть уж старика за любовь-то не пронимает. Не надо»[1]. Так леонтьевская попытка литературной критики на поэзию Фета не состоялась по запрету старца, оказавшегося терпимее к грешной поэзии старого Фета, чем психологически и эстетически близкий поэту Леонтьев. Из истории отношений литературы и Церкви в XIX веке эпизод любопытный и симпатичный.

Наконец, статья «О стихотворениях Ф. Тютчева» — она ведь и послужила завязкой сближения двух имён в настоящем этюде[2]. Мы возвращаемся из конца 80-х годов на границу 50–60-х и убеждаемся, что сближение наступило уже тогда; на почве литературной критики — и даже *принципов литературной критики* — оно наступило сразу. Надо помнить, конечно, что в той современности это были события неодинакового значения; выступление Фета-критика было событием более заметным. Критик Фет являлся на фоне уже составившего себе немалое имя поэта; Леонтьев-критик — на фоне мало замеченного читающей публикой начинающего беллетриста. Но из нашей уже сегодняшней современности, из дальней ретроспективы, иначе видится, и заметно то в приёмах обоих авторов, что предвещало нечто в будущей литературной теории и было тогда в эпохе немалой новостью.

В самом уже конце века Владимир Соловьёв впервые, как он выразился, рассмотрел поэзию Тютчева *по существу*. Он уподобил её драгоценному кладу в недрах русской земли, остающемуся без употребления и даже без описания. Он назвал всех более или менее, кто ценил Тютчева и восторженно отзывался о нём — Льва Толстого, Тургенева, Фета, Ап. Григорьева, — не назвал несправедливо лишь Некрасова, но констатировал, что «специального разбора или объяснения его поэзии до сих пор не существует в нашей литературе»[3].

---

[1] *Александров А.* Письма К. Н. Леонтьева. С. 60.

[2] См.: *Фет А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 144–163.

[3] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 464–466.

Фетовскую статью 1859 года, возможно, за давностью он уже не помнил. Между тем именно Фет за 36 лет до Соловьёва первый подверг поэзию Тютчева достаточно *специальному разбору* и достаточно пристально рассмотрел устройство тютчевской лирики как особого мира со своим внутренним пространством и своей *архитектоникой*. Именно этим понятием, не совсем привычным для литературного уха тех лет, он пользовался — понятием *архитектонической перспективы*. С точки зрения будущей литературной теории центральным местом статьи представляется сопоставление одного стихотворения Пушкина и одного стихотворения Тютчева — «Сожжённого письма» и «Как над горячею золой...» Фета интересует, как чувство и мысль соотносятся во внутренней перспективе двух тематически соотносимых стихотворений.

В статье предпринят настоящий структурный анализ двух пьес. И установлено, что у Пушкина за первым планом изобразительным и вещественным проглядывает на втором плане чувство, а живая мысль стихотворения улетела в беспредельную глубину перспективы и веет там до того отдалённо и тонко, что о ней можно спорить как о форме лёгкого облака.

Не то у Тютчева в его тоже «сожжённом письме»: здесь самое первое слово сравнения — «*Как...*» — управляет картиной и ставит её в подчинённое положение к мысли, которая выступает сразу вперед, а в последнем четверостишии так вспыхивает, «что самый образ пылающего письма бледнеет перед её сиянием». Мысль на первом плане архитектонической перспективы.

Но — мысль *поэтическая*: специальное обоснование понятия *поэтической мысли* и составляет теоретическую программу статьи. «Что же такое поэтическая мысль, чем она разнится от мысли философской и какое место занимает в архитектонической перспективе поэтического произведения?» Со времён объявленной у нас во второй половине 1820-х годов «поэзии мысли» поэты и критики, поэты-критики искали этого внутреннего разграничения в сфере мысли; Фет, наконец, в 1859 году его проводит нацело. Мысль поэтическая «не предназначена, как философская мысль, лежать твердым камнем в общем здании человеческого мышления и служить точкою опоры для последующих выводов; её назначение — озарять передний план архитектонической перспективы поэтического произведения, или тонко и едва заметно светить в её бесконечной глубине». Два эти случая и представлены стихотворениями Тютчева и Пушкина,

таким образом, являющимися здесь теоретическими примерами. В критике его времени фетовские разборы поэзии необычны своей системностью и структурностью. Он не только производит эмансипацию понятия поэтической мысли как таковой, но и строит собственную методологию её уловления в произведении: «Если же поиски за мыслью поэтической, тогда нужно вглядываться в поэтическую перспективу».

О том, сколь необычно выглядели и две статьи молодого Леонтьева, явившиеся сразу вслед за статьей «О стихотворениях Тютчева», с их «чрезвычайно нерусскими критическими приемами», как выразился о критических приёмах молодого Леонтьева Б. Грифцов, с их началами формального анализа, — мы пытались писать подробно в более ранней статье («Литературная теория Константина Леонтьева»). Для проводимого сейчас сближения важно, что качество необычности этой и вектор, так сказать, критической мысли дают основания для сближения. Самый приём риторический, введённый Фетом в начало статьи, будет словно повторен в первых строках статьи Леонтьева о «Накануне», когда он объявит резкое разделение вопросов нравственного и эстетического («Не знаю, отчего г. Дараган не мог резко отделить нравственный вопрос от эстетического» — первое программное заявление леонтьевской литературной теории). Фет уже произвёл подобную операцию в первых тоже строках своей статьи, заявив, что так называемые «вопросы» — о нравственном значении поэзии, «о современности в данную эпоху и т. п.» — он считает «кошмарами, от которых давно и навсегда отделался». И кончая статью, повторяет: «Преднамеренно избегнув в начале заметок вопроса о нравственном значении художественной деятельности...» В преднамеренности приёма — принципиальная позиция, которую леонтьевские более скромные, при всей своей в то же время яркости, выступления разделяют полностью. Три статьи двух авторов, явившиеся на промежутке в три года (1859 — 1961), «на пятачке» перехода эпох, составили беглый эпизод в истории русской литературной критики, эпизод, чреватый теоретическим будущим и из этого будущего лишь различимый.

Что касается проведённого Фетом-критиком резкого разделения также поэтической и философской мысли, то впереди у Фета такое развитие его собственной поэтической мысли, которое даст основание говорить Толстому об их слиянии, когда Толстой напишет Фету в декабре 1876 года о стихотворении «Среди

звёзд», что оно — «с тем самым *философски поэтическим характером*, которого я ждал от вас»[1]. А Фет будет позже ему отвечать, что второй уже год живёт «в крайне для меня интересном философском мире», без которого не понять источник его последних стихов; в этом письме от 3 февраля 1879 он сообщает, что начал переводить Шопенгауэра и в этом же посылает стихотворение «А. Л. Бржеской», кончающееся словами: «*Что жизнь и смерть? А жаль того огня...*»

Принимая во внимание будущее развитие поэта, можно допустить, что одна из его оценок в статье 1859 года могла впоследствии перемениться. Это единственное место в статье, где критик не одобряет поэта. Речь идёт о стихотворении «Итальянская villa», о котором Фет решает здесь, что заключительные его две строфы вводят в трепетную картину дополнительную и лишнюю рефлексию, образующую второй смысловой центр стихотворения и приносящую в него порчу. «Художественная прелесть этого стихотворения погибла от избытка содержания. Новое содержание: новая мысль, независимо от прежней, едва заметно трепетавшей во глубине картины, неожиданно всплыла на первый план и закричала на нем пятном». *Закричала пятном*: в контексте статьи это значит, что закричала мысль философская, так говорится о *резком* ее вторжении в мысль поэтическую. Очевидно, такое именно произошло в стихотворении «Итальянская villa».

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
Та жизнь, увы! — что в нас тогда текла,
Та злая жизнь с её мятежным жаром
Через порог заветный перешла?

Стихотворение невозможно, конечно, представить без этого катастрофического поворота на его конце, поворота, и превращающего предыдущие строфы в стихотворение Тютчева. И фетовскую художественную претензию нам трудно понять, и о её источнике остаётся только гадать. Но обратим внимание на то, как у Владимира Соловьёва 36 лет спустя в статье, в которой он вознамерился подойти впервые к поэзии Тютчева *по существу*, возникает то же стихотворение: конечно, оно возникает именно этим последним четверостишием. Как и поэзию Тютчева в це-

---

[1] *Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями. М., 1978. Т. 1. С. 458.

лом, Соловьёв подвергает его *философскому анализу*, устанавливая и заключая, что и Гёте не вскрывает так глубоко «т ё м н ы й к о р е н ь мирового бытия»[1].

Ибо — что это за *злая жизнь* с её *мятежным жаром*? Соловьёв выводит эту злую жизнь эротического влечения, «*что в нас тогда текла*», из мирового хаоса как тайной основы жизни и самой красоты. В замечательном более позднем исследовании в качестве философской параллели концовке стихотворения назван Шопенгауэр: концовка «производит шопенгауэровское впечатление: блаженный мир растений и воды смущён вторжением злой воли человеческих существ, охваченных пламенем эроса...»[2] Шопенгауэровская тёмная мировая воля как эротическая энергия.

Тот Шопенгауэр, что составит фетовский философский мир через двадцать лет! В самом деле можно думать, что он бы иначе прочитал тогда это стихотворение. Что же такое эта концовка стихотворения — «подобная дисгармония», по оценке критика 1859 года, — эта вдруг вопросом — словно обвалом — завершающая его рефлексия? Это, во-первых, *лирическая* рефлексия — только в этом финале стихотворение и становится, собственно говоря, лирическим; собственно лирическое «мы» со своим потрясённым чувством только здесь ведь и открывает себя — взрыв лирического после покойно-почти описательных предыдущих четверостиший. И во-вторых, это в самом деле рефлексия *философская*, поскольку можно о такой говорить в беспримесно чистом лирическом произведении; философская, поскольку лирическое обнаруживает философское в самом себе, а именно — протекающую в глубине лирического и личного состояния таинственную и как бы чуждую ему стихию безличную — и такую, что несомненно относится к тем основаниям бытия, о которых и надлежит судить философии, а здесь о них если не судит, то говорит о них и даёт их почувствовать лирика, — «злую жизнь», о которой можно только спросить и на вопросе *лирически* оборвать-закончить стихотворение. В самом деле тут возможен Шопенгауэр, о котором даже нельзя сказать, знал ли Тютчев его в декабре 1837 года, поскольку Шопенгауэр современностью в основном прочитан был позже, но, замеча-

---

[1] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 473, 477.

[2] *Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. С. 28; *Он же.* Классическая традиция. М., 2000. С. 234.

ет Л. В. Пумпянский в связи со стихотворением «Итальянская villa», идеи носились в воздухе, «в общей атмосфере романтической натурфилософии»[1], лирика же способна усваивать философское содержание так, из воздуха, *самым прямым путем*.

Этот случай философского *веяния* в поэзии не рассмотрен в статье Фета 1859 года, и возможно, что он превышал в то время продуманную методологию этой статьи, как и характер еще тогда самой поэзии Фета. В статье поэтическая и философская мысль принципиально разведены, в чем состояла в немалой мере теоретическая новость статьи, — в дальнейшем же предстоял их более тонкий и сложный союз. Соловьёвская же статья в конце уже века показывала, как нужен бывает *собственно философский анализ* самой поэзии для её раскрытия *по существу* (как тогда же и позже новая философская критика оказалась нужна и Пушкину).

Новая философия и новая поэтика — та и другая будут давать открытия в старой поэзии. Так и в этом стихотворении, на котором странно для нас прокололся Фет. Тщательное поэтологическое наблюдение выявит специфически «злое» значение огненных образов жара, зноя, блеска и т. п. в тютчевской одновременно стилистике и поэтической метафизике, и Б. М. Козырев в замечательных «Письмах о Тютчеве» (1960-е гг.) будет последние строки стихотворения возводить к архаическим философским корням (Тютчев — антигераклитианец, в противовес Пушкину)[2]. Это выявят наблюдения уже нашего века, но Фет своей статьёй, как и Леонтьев своими, этим методам будущей поэтики пролагал путь.

1992

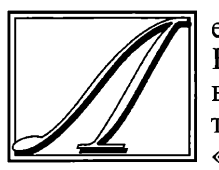
---

[1] Там же.

[2] Литературное наследство. Т. 97. Фёдор Иванович Тютчев. Кн. 1. М., 1988. С. 107.

ЛЕОНТЬЕВ И ДОСТОЕВСКИЙ

1



етом 1879 года состоялся обмен письмами между Константином Леонтьевым и Всеволодом Соловьёвым, братом философа, историческим беллетристом; он был вызван статьёй под названием «Константин Николаевич Леонтьев», напечатанной Вс. Соловьёвым в популярном журнале «Нива». Статья Леонтьева обидела, не удовлетворила его самолюбия, как формулировал Соловьёв, объясняясь с ним в письме от 12 июня[1]. И в самом деле она была написана странно. Она была написана в похвалу художественной прозе Леонтьева, но в большей части своей состояла из объяснения, почему эта проза не имеет читательского успеха. Получалось, что обстоятельство это имеет существенную причину: «окружающая нас жизнь полна глубокого интереса и значения», но мало кому из писателей, даже и «далеко не лишённых дарования», по силам «надлежащим образом осветить туман переходного времени, в котором мы живём», — по силам, так заключал критик, только графу Толстому и Достоевскому. Лучшие же качества Леонтьева-писателя, только что издавшего три тома своих восточных повестей, он объяснял экзотическим материалом и подчеркнуто обусловливал «именно отдаленностью от явлений современной жизни окружающего нас общества»[2].

Сам Леонтьев в ответном письме ещё резче формулировал точку зрения своего странного хвалителя: «Соловьёв и Евг. Марков, оба хорошие, серьёзные критики, говорят оба обо мне почти одно и то же, т. е. ставят меня наравне с Сальясом или ещё и похуже иногда (Марков), выделяя из толпы людей, бессильных изобразить современную Россию, только Льва Толстого и Достоевского»[3]. Сам в тексте письма беспощадно к себе подчеркнул болезненный для его «самолюбия» пункт.

---

[1] Литературное наследство. 1973. Т. 86. С. 483.
[2] Нива. 1879. №20. С. 382.
[3] Литературное наследство. Т. 86. С. 484.

Хотя к этому времени главное творческое его «самолюбие» уже было связано не с романистикой, а с историософией и публицистикой, но признать поражение на писательском поприще было болезненно: «Если Всеволод Соловьёв вполне прав, то мне-то от этого не легче»[1]. Неприятно было увидеть себя в «толпе» писателей перед двумя великими именами, потому что с ними Леонтьев чувствовал себя связанным личными счётами, литературными и философскими, пусть и не признанными пока близорукими современниками. Эти счёты он и начнёт предъявлять в ближайшие годы, уже через год Достоевскому, а затем и Толстому, в 1882 году объединив обоих под общим именем — «наши новые христиане». И если не современники, то близкие потомки признают эти счёты достаточно крупными и серьёзными.

Он и на поле художественного творчества вёл спор с двумя своими знатными современниками и взирать на них из «толпы» писателей был не согласен, но этот спор беллетрист Леонтьев проигрывал и волей-неволей не мог не признать этого. Но его счёты были крупнее писательских, о чём и было заявлено «Нашими новыми христианами». Все трое были сложные писатели, писатели-идеологи, и счёт был предъявлен Леонтьевым в полном объёме. С философскими опровержениями тесно переплетались художественные претензии, но в то же время эти две стороны дела тщательно различались, и спор в немалой мере даже строился на таком различении; спор с каждым из двух великих двоился по этой линии нераздельности, однако и неслиянности их идейной программы и их художества; более схематично и просто подобным образом двоился спор с Толстым, запутаннее и загадочнее — с Достоевским.

С Толстым в оценке Леонтьева относительно было просто: неизменное восхищение его художественным гением и неизменное также непримиримое осуждение его духовной проповеди. Удивительнее всего, что этот антагонизм оценок спокойно мог у Леонтьева относиться к одному и тому же произведению; в статье 1882 года о рассказе «Чем люди живы» мы наблюдаем именно это. Рассказ столько же достоин высшего одобрения как совершенное художественное произведение, сколь и решительного изобличения как произведение религиозно-нравственной мысли Толстого. Тому же антагонизму оценок рассказ подлежит и как факт писательской эволюции: переход от больших романов к народным рассказам и осуществившейся в них новой манере, в которой художник освободился от реалистических излишеств, какими Леонтьев был всегда недоволен в романах Толстого, и достиг благородного ас-

[1] Литературное наследство. Т. 86. С. 484.

кетизма, «высокой простоты и сжатости формы», — в высшей степени эстетически благодетелен; народные рассказы Леонтьев признал вершиной искусства Толстого, но совершившийся вместе с этим художественным поворотом в тех же произведениях мировоззренческий поворот к толстовскому «новому христианству» в высшей степени пагубен. Столь вызывающее противоречие в оценках одного предмета не могло смутить Леонтьева; кто ведь только не уличал его в вопиющих противоречиях между отдельными мыслями и даже как бы между разными отделениями его сознания — на что он, кажется, мог бы ответить словами о нём Б. В. Никольского: «Он не только понимал противоречия, но любил их (...) весь он был противоречием, возведённым в систему». И надо признать, что другого ума, который бы представлял собой такую «систему», мы в нашей истории не имеем.

Тем не менее противоречие было кричащим и требовало теоретического решения; о том решении, какое давал Леонтьев в статье о рассказе «Чем люди живы» и о «странном сближении» этого решения с будущими марксистскими схоластическими дискуссиями о «мировоззрении и творчестве», мы говорили в статье о леонтьевской литературной теории.

Леонтьевский парадокс о Толстом открывал теоретическую проблему; что же касается будущих странных сближений, то леонтьевская эстетика отзовётся в широком спектре очень разных концепций XX века; и если чтение статьи «Страх Божий и любовь к человечеству» из книги «Наши новые христиане» вызывает эти странные аналогии с будущими марксистскими прениями, то поздний трактат о романах Толстого («Анализ, стиль и веяние», 1890) будут читать как учебную книгу русские формалисты; но и их построения лишь в качестве упрощённой модели могут соотноситься с теоретическим потенциалом леонтьевской поэтики. Леонтьевский взгляд на Толстого двоился в двух его сочинениях о Толстом. И вообще литературная его критика осознанно направлялась им по двум раздельным руслам — критики публицистической и «чисто эстетической». Статья «Страх Божий и любовь к человечеству» принадлежала к первому типу, «Анализ, стиль и веяние» — ко второму. В статье он вёл идеологическую полемику с религиозной мыслью Толстого, и лишь обертоном звучала артистическая оценка (самая высокая) «дивного» рассказа. На страницах трактата о тех же народных рассказах он заявил, что их нравственное направление «стоит вне вопросов художественной критики» и он поэтому совершенно оставляет здесь его в стороне (VIII, 232). Идеологическая и философская полемика, разумеется, остаётся во всей силе, но она

ощущается за воздвигнутой здесь плотиной эстетической критики. Метафора плотины принадлежит Б. Грифцову, автору одной из ярких работ о Леонтьеве поры серебряного века; выше цитировалось (в статье о литературной теории) это описание леонтьевской эстетической плотины из статьи Грифцова.

«Нашими новыми христианами» невлиятельный публицист и малочитаемый беллетрист бросил вызов обоим властителям дум современности; объединил их этим титулом как своих идейных антагонистов. Но картина спора с тем и другим была при этом разная. Все у Леонтьева с Достоевским было иначе.

Тоже было установлено различение романиста и публициста, но с обратными знаками. Исходный тезис леонтьевский относительно Достоевского был тот, что публициста и моралиста он ценит «несравненно выше, чем повествователя» (VII, 444), обожает «Дневник писателя» и терпеть не может его уродливых романов. Это он твердил постоянно, однако в открытое столкновение пришел с публицистом и моралистом, автором пушкинской речи.

Это был серьезный эпизод в истории русской мысли — выступление Леонтьева против пушкинской речи Достоевского. Но всерьез его стали обдумывать уже после, когда Леонтьевым бурно занялись философы серебряного века, современники же (кроме отчасти Владимира Соловьёва, который единственный удостоил автора серьёзного возражения[1]) отнеслись к эпизоду как к непристойной выходке, почти что как к выступлению моськи против слона (двух слонов!); и такова была не только поверхностная реакция левой публицистики (в том числе Глеба Успенского[2] и молодого фельетониста лейкинских «Осколков» Чехова[3]), но и гораздо более основательная отповедь либерального консерватора Лескова[4].

---

[1] Русь. 1883. 1 мая; также, с изменениями, в брошюре автора «Три речи в память Достоевского». М, 1884.

[2] Русский курьер. 1883. № 128; *Г. И. Успенский.* Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л., 1949. С. 529–542.

[3] Осколки. 1883. 16 июля; *А. П. Чехов.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 16, М., 1979. С. 38–39.

[4] Новости и Биржевая газета. 1883. 1, 3 апреля и 22, 29 июня; Н. С. Лесков о литературе и искусстве. Л., 1984. В двух статьях, напечатанных за его именем, Лесков радикально переработал статью киевского историка церкви Ф. А. Терновского, в письмах которому говорил о «нашей статье» (*Н. С. Лесков.* Собрание сочинений: В 11 т. М., 1958. Т. 11. С. 276). Первоначальное название статьи, предложенное Лесковым, — «Гр. Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский под Кривосудом» (Там же. С. 270).

Но и для деятелей серебряного века леонтьевское противостояние Достоевскому, напряжение этого противостояния, представило затруднения. Было недоумение: непонятная ошибка Леонтьева, «самое слабое место» его[1]. Леонтьев здесь Бердяева «разочаровывал». «Казалось, К. Н. должен был бы чувствовать родство с Достоевским — у него самого было трагическое чувство жизни, был сложный религиозный путь»[2]. Из презумпции «родства» исходил и Грифцов, говоря о Леонтьеве, «близоруко-несправедливом к творчеству Достоевского», единственного человека, который смог бы ответить на его требование «потрясающей музыки чувств»[3]. Как могли так разойтись при таком родстве? Историкам русской мысли остается проверить родство.

Ибо это интригующий и требующий анализа факт, что ни с кем из современников не разделял Леонтьева столь глубинный антагонизм, при том что в контексте борьбы эпохи многое должно было их сближать идеологически и политически, как консерваторов и почвенников, как бы естественных идейных союзников, сотрудников тех же самых изданий — «Русского вестника», «Гражданина». И однако в философской борьбе Леонтьева это точка самого высокого напряжения — отношение его к Достоевскому. Многим из писавших о нём казалось это недоразумением, но недоразумением это не было, и корень их взаимопротиворечия и взаимоотталкивания был, по-видимому, глубок. Это было размежевание глубже всего идеологического и политического, что могло их связывать, и связывало, на театре общественной жизни эпохи. Как назвать это размежевание? Наверное, как расхождение в идеалах. Можно сказать сильнее — что-то вроде даже мировоззренческой пропасти. Выступление Леонтьева против пушкинской речи Достоевского и вскрыло пропасть и иллюзорность их идейного союзничества.

2

Однако было и родство, восходившее к той поре начала 60-х годов, когда братья Достоевские издавали «Время», а тридцатилетний Леонтьев переживал поворот в убеждениях. В юности он был воспитан «на либерально-эстетической литературе 40-х годов (особенно на Ж. Занде, Белинском и Тургеневе)» (VII, 265) и

---

[1] *Бердяев Н.* Константин Леонтьев: Очерк из истории русской религиозной мысли. Paris: YMCA-PRESS, 1926. С. 167.

[2] Там же. С. 168.

[3] Русская мысль. 1913. № 2. С. 62.

теперь переходил к настроенности эстетически-охранительной. Позднее он рассказал, как на это перерождение убеждений влияло противостояние двух петербургских журналов — ненавистного «Современника» и «Времени», которое «шло в упор “Современнику”» (VII, 26). «Современник» отталкивал отрицательным направлением (потому что «я слишком многое любил в русской жизни» — IX, 108), «Время» привлекало положительной идеей (сближение с «почвой»). Но «Время» вело полемику на две стороны (с «двумя лагерями теоретиков», по формуле-заголовку принципиальной статьи Достоевского), и второй стороной был славянофильский «День» Ивана Аксакова. И вот это размежевание нового почвенничества со старым славянофильством также сближало Леонтьева с журналом Достоевского и Аполлона Григорьева. В «воспоминаниях и мыслях» об Ап. Григорьеве (1869) Леонтьев рассказывал, «почему “Время” было мне тогда более по сердцу, чем взгляды московских славянофилов». Вот почему:

«Во “Времени” я встречал именно то, чего мне хотелось: теплое отношение к нашему недавнему прошедшему, к нашему европейскому, положим, но всё-таки искреннему и плодотворному разочарованию».

Во «Времени» он встречал теплое отношение к тому, к чему славянофилы относились сухо, — в том числе «к Онегину, Рудину и другим подобным лицам, с которыми протекла моя юность...»[1] Во «Времени» в 1861 году в статье Достоевского он читал такую отповедь взгляду К. Аксакова на русскую литературу: «У него вся литература наша — сплошь подражание и стремление к иноземному идеалу. Он отрицает всякое проявление сознания общественного в нашей литературе, не верит анализу, в ней проявлявшемуся, самоосуждению, мукам, смеху, в ней отражавшимся. Нет, господа: вы с нами не жили, вы в наших радостях и скорбях не участвовали: вы приехали из-за моря!» (18, 62)[2].

Собственно, то же ведь и Леонтьев адресовал «московским славянофилам»: «Нет, господа: вы с нами не жили». Как и у почвенников из «Времени», его зарождавшееся столь лично-оригинальное почвенничество не отрекалось от европейского разочарования и плодов его прививки на русской почве — «Онегина, Рудина и других».

---

[1] *Григорьев А.* Одиссея последнего романтика. М., 1988. С. 444–445.

[2] Ссылки на Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского в 30-ти томах даются в тексте статьи с указанием тома и страницы арабской цифрой.

Не отрекалось от «нашего недавнего прошедшего», хотя в то же самое время Леонтьев его в себе «сжигал»: «Я идеями не шутил и не легко мне было “сжигать то”, чему меня учили поклоняться и наши и западные писатели» (VII, 266). Так он описывал свой кризис 1862 года. Сжигал в себе те слёзы, которые проливал над тургеневским «Дневником лишнего человека», проливая их над собой, потому что Тургенев там «угадал меня» (IX, 72). Сжигал в себе героя литературы 40-х годов, лишнего человека, сжигал расслабляющую гуманную сострадательность, укрепляя свою душевную почву вызревавшим исповеданием силы и красоты. В воспоминаниях он много рассказывал о том, как с болью отрывался от настроений молодости. Этой боли не знали славянофилы, они «с нами не жили». А настроения молодости Леонтьев описывал так («...и в иные минуты уже было мне и не под силу всех и все жалеть, начиная с самого себя и кончая каким-нибудь беззащитным щенком...» — IX, 88), что напомнил исследователю другую повесть 40-х годов, уже не Тургенева, а Достоевского— «Слабое сердце»[1]. В финале этой повести есть эпизод «видения на Неве», который автор потом перенес в «Петербургские сновидения в стихах и прозе», напечатанные во «Времени» в 1861 году. Эпизодом этим А. Л. Бем датирует рождение нового героя Достоевского, «который в размышлении о судьбе “слабых сердцем”, “униженных и оскорбленных” затоскует по силе, попытается утвердить своё место в жизни даже через преступление»[2], — рождение будущего Раскольникова, у которого беспредельное сострадание перерождится в презрение к слабому человечеству и который будет от бессильного растворения в сострадании спасаться актом проверки собственной силы. Диалектика подобного перерождения идей и чувств — большая тема Достоевского, и Леонтьев с его душевным опытом попадал невольно как бы в художественный материал Достоевского, в его герои.

Но Леонтьев в начале 60-х годов выходил на собственную дорогу писателя и идеолога. На сожигании «тоскливого субъективизма» (IX, 51) своей юности он воздвигал свою философию красоты, «эстетики жизни» как объективной силы и всеобъемлющего мерила оценки явлений мира. Путь Леонтьева, начиная уже отсюда, от исходного пункта, расходился с путем Достоевского и вёл к будущему столкновению. Тем не менее здесь, в

[1] *Котельников В.А.* Оптина пустынь и русская литература. Статья 3-я // Русская литература. 1989. № 4. С. 6.

[2] O Dostojevskem. Praha, 1972. C. 63.

истоке, был момент «родства», который нам нельзя за будущим разногласием упустить. Было даже единогласие в высказываниях на известную тему, оно прослеживается в приводимых цитатах. Темой же этой была оценка идейно-психологической почвы 40-х годов, и здесь молодой Леонтьев оказывался в более близком родстве с Достоевским и Аполлоном Григорьевым, чем с «московскими славянофилами». Именно в этом пункте размежевания со славянофильской классикой обнаруживалось родство. Для обоих, при существенной разнице поколений, усложненно-болезненная литературно-душевная почва «нашего недавнего прошедшего» была родной, и они сохраняли душевную верность ему при всех критических пересмотрах. Сжигая и отрываясь, Леонтьев тепло помнил то, от чего отрывался, с чем расставался, — весь этот идейно-душевный комплекс, выжитый литературой в первую половину века, — русский байронизм и лишнего человека, русский романтизм и жоржзандизм, европейское разочарование, претворившееся в «мировую тоску» русского мыслящего героя, для которой тоже найдутся у него прочувствованные слова.

И Достоевский сжигал и тепло вспоминал. Так, в 1876 году он теплым именно словом помянул Жорж Занд как «одну из самых ясновидящих предчувственниц (...) более счастливого будущего, ожидающего человечество» (23, 36). А в следующем году на могиле Некрасова защищал перед новыми радикалами байронизм как великое и святое явление европейского духа. «В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своём назначении и в обманувших его идеалах» (вспомним у Леонтьева об «искреннем и плодотворном разочаровании»). Пушкин, по Достоевскому, указал «исход для нас, русских», из мировой тоски — в обращении к народности, к почве (26, 113–114).

А вот как писал Леонтьев из своей первой монастырской кельи, с Афона, в 1872 году: «От некоторых мест Чайлд Гарольда можно перейти без всякого усилия и почти незаметно к иным местам Давидовых Псалмов, а от Псалмов Давида — ко всей Христианской Церковности.

Два величайших лирика всего мира могут легко примириться в больной и тоскующей русской душе. — И вольно же было сухим умам мировую тоску, тоску безграничную ненасытной и широкой души сводить на мелкое гражданское недовольство современностью вместо того, чтобы разрешить ее в Боге?!

Понял ли бедный Герцен перед смертью, какой решимости у него не достало?»[1]

Здесь, в этих словах, перед нами уже настоящий Леонтьев с его единственным в своем роде мировоззренческим спектром, тем, что пугал своей широтой строгого оптинского монаха отца Климента Зедергольма, на что ему отвечал Леонтьев: «Ум мой упростить я не могу». Сочетание Байрона и псалмов Давида в леонтьевском спектре — в этом его «цветущая сложность». Он склонялся перед требованиями православной аскетики и не хотел терять широты эстетических и культурных переживаний. Он попадал при этом в тиски противоречия, которое не только понимал, но и, как было сказано, полюбил. Он не мог принять аскетического правила, которое, в воспоминаниях С. И. Фуделя (сына любимого ученика Леонтьева), юродивый прокричал ему на дорожке оптинского скита: «А в одном мешке Евангелие с другими книгами нельзя носить». Леонтьев — носил. «На столе моём рядом лежат Прудон и Пророк Давид, Байрон и Златоуст; — Иоанн Дамаскин и Гёте; — Хомяков и Герцен». Это он пишет из той же кельи с Афона.

Но ведь он не просто во вкусах своих совмещает Байрона и Пророка Давида, эти имена важны у него как некие вехи пути для русского человека: «два величайших лирика» примиряются в русской душе, но не просто в ней совмещаются, а образуют путь. Путь, на котором тоска мировая широкой и ненасытной души находит себе разрешение в почве и в Боге. Путь, какой проходили, если и не в такой законченности, то в тенденции, интеллектуальные герои русского XIX столетия, в том числе и такие его протагонисты, как Аполлон Григорьев, Достоевский и Леонтьев, по-своему каждый. Всем им был интимно знаком этот путь, Достоевскому он был ведом и как художнику: русский культурный тип человека широкой и ненасытной души, ищущей для себя исхода, «бремени», почвы, — его центральный герой. В этом мире его героев, возможно, присутствует и Леонтьев: недавно Н. А. Рабкиной было высказано предположение, что он прототипически отразился в Версилове[2]. Во всяком случае, смысловой материал леонтьевская позиция и самая личность могли представить для художника Достоевского выразительный.

---

[1] *Леонтьев К. Н.* Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь: (Четыре письма с Афона). Сергиев Посад, 1913. С. 43; То же: Начала. М., 1992. № 2. С. 40.

[2] Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 43. 1984. № 4. С. 323.

3

Упомянутое предположение, что Леонтьев был в поле зрения Достоевского-художника, вероятно, но судить об этом мы можем лишь косвенным образом, разгадывая в персонажах Достоевского возможные отражения личности и идей Леонтьева. Прямых реакций Достоевского на Леонтьева известно не много[1], имя его вплоть до эпизода 1880 года с пушкинской речью лишь дважды упоминается в письмах Достоевского, и нет, кажется, оснований думать, что в сознании Достоевского Леонтьев занимал значительное место. Зато несомненно, что в сознании Леонтьева занимал Достоевский место значительнейшее и составлял болезненный вопрос.

Каков был исходный тезис леонтьевский относительно Достоевского, говорилось выше: публициста и моралиста в Достоевском он безусловно предпочитает художнику, романисту, «Дневник писателя» почитает «во сто раз драгоценнее всех его романов» (VII, 444). Несомненно, «Дневник писателя» был в глазах Леонтьева той идеальной литературной формой, какой он сам искал и которой, видимо, подражал в цикле своих передовых статей в «Варшавском дневнике» (1880) и позже в «Записках отшельника» в «Гражданине» (1887–1891), — формой участия в современности и влияния на неё, притом влияния действенного, широкого и удавшегося («особенно на молодых русских читателей», как признавал ревниво Леонтьев — VIII, 187), какого собственная публицистическая деятельность его не имела (небезосновательно поэтому, вероятно, и слово о «зависти», которое произнес Достоевский в своей последней записной тетради в ответ на статью «О всемирной любви»: «Г-н Леонтьев продолжает извергать на меня свои зависти» — 27, 52).

Но так или иначе, независимо от сравнительного успеха, публицистическая деятельность обоих писателей в 70-е годы совершалась на близких путях, они печатались в тех же изданиях

---

[1] Отклики: одобрительный — во «Времени» на раннюю статью Леонтьева о тургеневском «Накануне» (27, 132; отклик безымянный, поскольку статья Леонтьева не была подписана), резко отрицательный (в письме) — на статью «Грамотность и народность» (29. Кн. 1. С. 177–180) и заинтересованно-озадаченный (также в письме) — на статью «Панславизм и греки»: «Эта статья меня даже поразила... Хочу писать статью по ее поводу» (намерение, отразившееся в записях к «Дневнику писателя» за 1873 год — 21, 260). Поразил его в статье Леонтьева вывод, ему идейно близкий: «Борьба со всей идеей Запада, то есть с социализмом» (29. Кн. 1. С. 263–264).

и откликались на общие темы; в 80-е годы Леонтьев продолжал развивать эти темы в своём направлении. Фронтальным сопоставлением мыслительной работы двух писателей в их публицистике историкам русской мысли ещё предстоит заняться — со всеми пунктами сближений и расхождений: было немало и тех и других. Как общее надо отметить, что оба одновременно начали в 70-е годы пользоваться газетными фактами как реальным источником, на котором можно строить целые идеологемы с немалым размахом: как истории раскольника Куртина и казака Кувайцева в статье Леонтьева «Грамотность и народность» (1870), так и «Фома Данилов, замученный русский герой» в «Дневнике писателя» за январь 1877 — извлечение из газетной хроники.

Из примеров сближающих стоит только упомянуть те заключения, которые оба они выводили, о преемственной связи нигилистов-социалистов 60–70-х и либералов-идеалистов 40-х годов. Нигилисты–дети (блудные) либералов: мысль Достоевского, персонифицированная им в «Бесах». «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившейся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» (29, кн. I, 260). Как европейские, так и наши социалисты и анархисты (наши Марки Волоховы и Базаровы), писал Леонтьев, взращены умеренным либерализмом, но его презирают, «и они правы в своем презрении»; и если когда-нибудь они будут иметь власть ставить свои памятники, то не выпестовавшим их либералам, «а своим: Бакунину, Добролюбову, Писареву... Даже и не Герцену...» (VII, 217–218). Подтвердилось: пришло время власти ставить памятники; правда, и Герцену тоже.

Из разногласий фундаментальных надо назвать такую тему, как христианство и империя. Леонтьевский византизм был основан на том, что он высоко оценил дело Константина в истории, организовавшего христианство государственным образом, привязавшего христианство к империи (он все надеялся, что и на современный международный социализм найдётся свой Константин — «экономический Константин»[1], и что будет это русский царь, который его приберет к рукам, приручит и организует и учредит что-то вроде *православной социалистической монархии:* была у него такая своя социалистическая утопия). Для Достоевского реформа Константина была роковым событием, исказившим путь вселенской церкви: языческое Римское государство

[1] Письмо К. А. Губастову от 15 марта 1889 г. // Константин Леонтьев. Избранные письма. С. 437.

включило в себя церковь на началах компромисса, который в Византии назывался симфонией, а затем овладело ею, — и это для Достоевского было папство. Леонтьев же и к римскому католичеству чувствовал «культурно-политическое» пристрастие[1], и к католически-теократическим планам Владимира Соловьёва относился, во всяком случае, с интересом, если не прямо с сочувствием (и не на этом разошелся с ним перед самой смертью). «Исказил ли римский католицизм христианство, по Данилевскому и другим славянофилам, или он развил его правильно, по Соловьеву; во всяком случае, чего же еще могущественнее, самобытнее в истории, новее в своё время и влиятельнее, чем папский этот Рим!» (VII, 319). По Достоевскому, византийский компромисс был порожден историческим и духовным «столкновением двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: человекобог встретил богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа. Явился компромисс: империя приняла христианство, а церковь– римское право и государство» (26, 169). Византийско-римскому компромиссу Достоевский противопоставил «русское решение вопроса», полемически назвав его «русским социализмом», с разъяснением, что нарочно берет «это обратно противоположное церкви слово», чтобы выразить идею русского народа как церкви (27, 18–19), то есть духовного братского единения, в противоположность насильственному внешнему, какое, по Достоевскому, есть идея как римского католичества, так и современного социализма. В последних выпусках «Дневника писателя» Достоевский варьировал тему своей пушкинской речи, и можно видеть, как в столкновении с ним Леонтьева по поводу этой речи сказывалось разномыслие по целому спектру взаимосвязанных вопросов — не только по вопросу о любви и страхе в христианской догматике, но и о церкви и государстве в христианской истории (в том числе замечание Достоевского о компромиссе идей Аполлона Бельведерского и Христа, очевидно, помимо его намерения, метило и в Леонтьева). Завершивший путь Достоевского и верховный его религиозно-общественный идеал, как он высказался в пушкинской речи и последних частях «Дневника писателя», — *внегосударственен;* в восточном христианстве после падения Византии и в несложившихся формах русской общественной и государственной жизни «остался лишь Христос, уже отделенный от государства» (26, 169), а также народ как «почва», предназна-

[1] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 208.

ченный начать на земле осуществление идеала «всенародной и вселенской церкви» (27, 19). В подобную всенародную церковь, согласно идее, какую высказывает Иван Карамазов и подтверждает старец Зосима, должны переродиться-преобразиться всё общество и все государство: «Сие последнее буди, буди».

Публицистика у обоих писателей на каждом шагу перерастала в широкую философию истории, а эта последняя стояла под эсхатологически-апокалиптическим знаком. В современных событиях Достоевский видел «начало конца всей прежней истории европейского человечества»: «Видно, подошли сроки уж чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что приготовлялось в мире с самого начала его цивилизации» (25, 9, 6). В тех же тысячелетних, вековечных, всеевропейских и всемирных координатах существовала и мысль Леонтьева. В историософской напряженности именно этим двоим нет равных в их современности (только в более ранние годы Тютчев). У обоих — тот же состав основных персонажей большой исторической драмы: Европа, Россия, почва, народ, Восток (с особым значением Турции и Константинополя-Царьграда), славянство, православие, католичество, социализм, революция. Но интеллектуальная режиссура исторического процесса с этими персонажами — существенно разная. Картина хода истории с различиями акцентов важнейшими — особенно если выделить на первый план таких протагонистов, как Россия, Европа и Революция.

В предсмертной статье «Над могилой Пазухина» (1891) Леонтьев ядовито задел уже давно покойного Достоевского, заявив такой прогноз о русском народе близкого будущего: «Иначе, через какие-нибудь полвека, не более, он из народа “богоносца” станет мало-помалу, и сам того не замечая, “народом-богоборцем”, и даже скорее всякого другого народа, быть может». «Иначе» — если не будет властными мерами «ограничен, привинчен, отечески и совестливо стеснен». Ибо только удержанный в этих насильственных рамках, он сможет «пребыть надолго тем народом «богоносцем», от которого ждал так много наш пламенный народолюбец Достоевский» (VII, 425, 424).

Такой прогноз в основном расходился с пророчествами Достоевского о скорой будущей роли народа как носителя «русского социализма» и начала братской вселенской церкви. В основном, хотя и не абсолютно, потому что и Достоевский лучше кого бы ни было знал о «круговороте судорожного и моментального самоотрицания и саморазрушения, так свойственном русскому

народному характеру в иные роковые минуты его жизни» (21, 35) и заносил в «Дневник писателя» тревожные наблюдения над текущими фактами, например, обдумывая известие из сгоревшего села, где народ по призыву целовальника за бочку вина бросил горевшую церковь и спас кабак. «Примеры эти еще пока ничтожные, в виду неисчислимых будущих ужасов» (22, 29). И тут же рядом с предсказанием русского социализма говорил (причем более прямо и трезво в черновой тетради, чем в печатном тексте) о беззащитности народа «к иным веяниям и влияниям (...). Даже нигилистическая пропаганда найдет дорогу», как уже в народ проникла штунда (27, 17, 49). Но противоречивым этим наблюдениям подводится в идеологии «Дневника писателя» концептуальный баланс в пользу цельного образа народа как единственной силы, от которой можно «ждать так много», как саркастически комментировал ожидания эти Леонтьев.

Оба говорили о революции как итоге европейского процесса — бывшей революции французской, разгорающейся по ходу XIX века всеевропейской и надвигающейся всемирной — и о России перед ее лицом. Революция как «результат истощения принципов» европейской истории, цитировал Леонтьев Прудона и восклицал: «Неужели таково в самом деле попущение Божие и для нашей дорогой России?! Неужели, немного позднее других, и мы с отчаянием почувствуем, что мчимся бесповоротно по тому же проклятому пути?!» (VI, 192).

Оба шли за Тютчевым, который в 1848-м, в год европейских революций, так очертил решающую ситуацию современной истории: «Давно уже в Европе есть только две реальные силы: Революция и Россия»[1]. «Россия и Революция» — так Тютчев перефразировал нашу вечную тему — «Россия и Европа»: приравнял Европу к революции как судьбе Европы и отмежевал от революции Россию. Тютчевские море и утес вошли метафорой в русскую мысль, бившуюся над тревожным вопросом, и в 1880 году Достоевский предрекал о коммунарах и пролетариях: «Они бросятся на Европу, и все старое рухнет навеки. Волны разобьются лишь о наш берег...» (26, 168). И Леонтьев в последний год жизни: «И пусть тогда бушующий и гремящий поезд Запада промчится мимо нас к неизбежной бездне социальной анархии...» (VII, 434). Тютчевская концепция разделения современной цивилизации на два особых мира с разным историческим предназначением, выразившаяся в заключительных словах

[1] *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений. 8-е изд. Пг., б. г. С. 542.

написанного фрагмента его трактата «Россия и Запад»: «Европейский Запад — это лишь половина великого органического целого, и трудности, по-видимому, неразрешимые, терзающие ее, обретут свое разрешение лишь в другой его половине»[1], — эта концепция подвергалась испытанию ходом событий в 70–80-е годы, и в историософской публицистике Достоевского и Леонтьева она это испытание проходила. «Будущность Европы принадлежит России», — варьировал Достоевский тютчевский тезис (22, 122): Россия — «не старая Европа, а новая», особый и могучий мир, независимый от «ихних, роковых вопросов, которыми старая, дряхлая Европа связала себя!» (25, 150). Проклятые вопросы Европы — не наши вопросы, но нам предназначено на своем особом пути дать и им разрешение. Готовится страшное потрясение, «с изменением лика мира сего — по крайней мере, на Западе старой Европы» (25, 148). Русь же выдержит все вопросы и останется прежней Русью, «без ущерба лику и образу народа русского» (22, 119; 25, 174). «С Востока и пронесется новое слово миру навстречу грядущему социализму, которое, может, вновь спасет европейское человечество» (26, 85).

Тот же мотив исторического конца, с попыткой локализовать его в «старой Европе» — и у Леонтьева: в Европе «преходит образ мира сего» (VII, 117). У Леонтьева та же тютчевская конструкция проходит проверку в терминах его культурно-исторической морфологии, и эта проверка носит характер как бы теоретический. Постановка вопроса леонтьевская: сумеем ли мы, хоть на время, изменить русло всемирной истории и создать взамен отжившей свой срок романо-германской цивилизации новую, обещанную Н. Я. Данилевским четырехосновную славяно-русскую культуру и тем самым использовать свой единственный шанс обновить историю, стареющий мир? Или же нам суждено повторить европейский путь, хоть и «немного позднее других»? Но у Леонтьева нарастал и другой прогноз: не позднее, а раньше других. В той же статье последнего года жизни, где он надеется, что гремящий поезд Запада промчится мимо, он предвидит и возможность такой «вполне бессословной» России, которая «не станет ли скорее, чем мы обыкновенно думаем, во главе именно того — общереволюционного движения... Наши Добролюбовы, Писаревы, Желябовы, Гартманы и Кропоткины — уже «показали» себя. Ведь и это своего рода призвание; и это — историческое назначение особого характера» (VII, 436).

[1] Литературное наследство. 1988. Т. 97. Кн. I. С. 205.

В том же последнем году он предвидел возможность осуществления наиболее радикальных тенденций общеевропейского процесса на русской именно почве и так обосновывал предсказание: «Почва рыхлее, постройка легче... Берегитесь» (VII, 530). К такому выводу привела эволюция леонтьевского почвенничества, прошедшего ряд этапов. Можно видеть, читая Леонтьева, как колебалась и менялась его оценка национальной почвы. Она «роскошная», свежая по сравнению с западной «истощенной» — в статье «Грамотность и народность» (1870). Но она же «слабая», опасно и скрыто «подвижная» в сравнении с западной взрывчатой тектоникой — этот мотив возникает уже через несколько лет, в «Византизме и славянстве»: «но какая-то особенная, более мирная или глубокая подвижность всей почвы и всего строя у нас, в России, стоит западных громов и взрывов» (V, 255). Подвижность и рыхлость почвы как тревожная предпосылка. Пластика этой метафоры нашему историческому сознанию и нашему опыту многое говорит — Леонтьев был мастер таких пластических образов исторического процесса.

«Почва рыхлее, постройка легче». Что за постройка Леонтьевым здесь пророчится? Через полвека будет «слово найдено» — «котлован». Котлован — безнадежное строительство Вавилонской башни на рыхлой почве. С ходом лет, особенно в самые поздние годы, после уже Достоевского, у Леонтьева в этом трехчлене — Россия, Европа и Революция — третий член, Революция (о которой он писал как о живом олицетворении в своей исторической мифологии: «Представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их — для своих собственных как бы сознательных целей»[1]), все более смещался в сторону России. С ней начал связываться и эсхатологический мотив исторического конца, на западноевропейскую локализацию которого, как и Достоевский, он положил столько сил: если нет надежды (которую он терял всё более) на самобытное изменение общего русла истории, то «мы поставлены в такое центральное положение именно только для того», чтобы «написать последнее “мани — фекель — фарес!” и “окончить историю”» (VI, 47).

И Достоевский тоже видел то, что он называл русской стороной европейских учений: «Состоит она в тех выводах из уче-

[1] *Леонтьев К.* Кто правее? Письмо к Вл. С. Соловьёву. Письмо 4-е // К. Леонтьев. Восток, Россия и Славянство. С. 645.

ний этих, в виде несокрушимейших аксиом, которые делаются только в России» (21, 132). Последними словами своей публицистической проповеди Достоевский словно бы заклинал такие возможности нашего русского будущего, Леонтьев в своих последних словах его всё более трезво предвидел.

4

Пушкинская речь Достоевского стала завершающим синтетическим его высказыванием, и в ответ ему явилось синтетическое также по мировоззренческой концентрированности возражение Леонтьева — статья «О всемирной любви». Проповедь Достоевского нарвалась на отповедь Леонтьева, произошёл неприятный эпизод, по впечатлению большинства современников, однако со временем выяснилось, что на пути русской мысли это был эпизод серьезный, заслуживающий даже название великого спора, поскольку смысл его до наших дней вычерпывается философами и историками и поскольку он коснулся основ миропонимания двух недюжинных мыслителей и трудных вопросов философии и религии, а также поскольку два ума, между которыми произошла эта сшибка, как бы не только за себя самих свидетельствовали в этом споре, и он обозначил размежевание двух коренных тенденций и типов сознания, так или иначе проявлявшихся в нашей идейной истории. «Разногласие Леонтьева с Достоевским не было их личным спором и столкновением»[1]. Оно побуждало (побуждает нас и поныне) занять позицию и делать выбор, как делал его, например, включившийся в спор Лесков: «Что же касается лично нас, то голос совести велит нам стоять на стороне Достоевского...»[2]

Окраску эпизоду дал Леонтьев, произнеся слово о *ереси:* «слово не шуточное», — заметил Лесков[3], будучи сам знатоком «оттенков» и уклонений в христианстве, с которыми это слово связывалось. Как сведущий Лесков и оценивал богословские притязания автора книги «Наши новые христиане», применив к нему слова Феофана Прокоповича о том, что автор «тую богословию знает, как калмыки архитектуру»[4]. Однако в следующей заметке на ту же тему он укоренил Леонтьева в определенной и отдаленной традиции. «Осифляне стояли как раз за то, за

---

[1] *Прот. Георгий Флоровский.* Пути русского богословия. 2-е изд. Paris, 1981. С. 308.

[2] Н. С. Лесков о литературе и искусстве. С. 117.

[3] Там же. С. 111.

[4] Там же. С. 126–127.

что стоит нынче г. Леонтьев (...). Продолжателя дела осифлян видим, — заключал Лесков, — но последователей заволжских старцев — нет»[1]. Так он наметил два исконных типа мысли, отозвавшихся в современном споре.

В предисловии к книге, впрочем, Леонтьев оговаривал, что будет говорить о «*своего рода* ереси», то есть не в строгом догматическом смысле — о ереси «не формулированной, не совокупившейся в организованную еретическую церковь», но весьма распространенной «у нас теперь в образованном классе»[2].

Тем не менее слово было найдено и тяжело накренило спор. К выступлению Достоевского, свободному от каких-либо богословских претензий, христианскому по мысли и настроению, но, конечно, светскому по характеру и цели, была приложена мера «строгого и неуклонного церковного православия» (VIII, 199); свою полемику Леонтьев определил в письме К. Губастову как «обличение в недостаточном христианстве»[3].

Ересью в глазах Леонтьева оказалось то, что сам Достоевский, отвечая первым критикам речи (А. Градовскому, но еще не Леонтьеву, статьи которого он ещё не читал), назвал светлой надеждой, восклицая в отчаянии: «Неужели же светлая надежда, что хоть когда-нибудь в нашем страдающем мире осуществится братство (...) есть уже гордость и призыв к гордости?» (26, 171). Для Леонтьева не только гордость — ересь, поскольку это хилиастическая надежда на царство Божие на земле.

Достоевский, однако, тут же вернул ему нешуточное слово. «Леонтьев в конце концов немного еретик — заметили Вы это?» — осторожно отвечал он К. П. Победоносцеву как возможному арбитру (30, кн. I, 210). Уже после смерти Достоевского в его защиту от обвинения в «новом христианстве» печатно выступил Владимир Соловьёв; эпизод приобрёл, таким образом, характер «догматического прения»[4].

Но, как говорил Соловьёв же во второй своей речи о Достоевском: «Будучи р е л и г и о з н ы м человеком, он был вместе с тем вполне свободным мыслителем и могучим х у д о ж н и к о м»[5]. Этот взгляд, расширяя поле обсуждения, ставил под вопрос са-

---

[1] Новости и Биржевая газета. 1883. 29 июня (11 июля).

[2] *Леонтьев К.* Наши новые христиане, Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. IV.

[3] Русское обозрение. 1896. № 11. С. 445.

[4] *Гальцева Р. А., Роднянская И. Б.* Раскол в консерваторах // Неоконсерватизм в странах Запада. Ч. 2. М., 1982. С. 259.

[5] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 244.

мый характер леонтьевской полемической выходки, которая представала попыткой подвести под догматическую критику свободного мыслителя и могучего художника.

Но и сама леонтьевская критика была на деле квазидогматической, на что указывали прежде всего церковные писатели, касавшиеся этого спора, особенно решительно архимандрит Антоний (Храповицкий), называвший позицию Леонтьева «псевдо-аскетическим направлением» и уличавший его в невозможно вольном для духовного писателя оперировании священными текстами, которые он не только комбинирует, но и формулирует по-своему, творя несуществующие и выдавая собственные афоризмы за «слово Божие»[1]. Арх. Антоний при этом типологизировал позицию Леонтьева по отношению к определенной традиции близко к тому, как это делал Лесков (на которого даже прямо ссылался сочувственно, на его «Полунощников»), указывая на узкий подбор святоотеческих текстов — «только учителей покаяния и дисциплины», при невнимании к иным учителям, «не подходящим под их кругозор», и называя как главное в этой иной традиции имя Нила Сорского[2].

Может быть, и нашлись бы ортодоксальные причины для пристрастного усмотрения еретических «оттенков» у обеих сторон, двух как бы противоположно направленных ересей — «розовой» Достоевского и «черной» Леонтьева. Но, оценивая их противоречие в этой категории, тем самым ему полагали жёсткие рамки. На самом деле это было противоречие двух свободных мыслителей, каким Леонтьев был не меньше Достоевского, и в качестве такового и нам надлежит этот спор рассматривать.

Не одного Лескова спор поставил перед выбором, и мало кто решал его в пользу Леонтьева, в том числе большинство высказывавшихся церковных писателей, от Антония Храповицкого в 1892 году до Георгия Флоровского в 1937-м[3]. На леонтьевское утверждение о непризнании оптинскими монахами «Карамазовых» православным романом отвечал Розанов: «Вся Россия про-

---

[1] *Архимандрит Антоний.* Как относится служение общественному благу к заботе о спасении своей собственной души?: Отд. отт. // Вопросы философии и психологии. М., 1892. Февраль. С. 16, 29.

[2] Там же. С. 12–13.

[3] «Из духовных писателей ни один не произнес ни слова... в защиту моей проповеди послушания Церкви», — жаловался Леонтьев три года спустя после книги «Наши новые христиане» (в письме К. Губастову от 4 июля 1885 г. // Русское обозрение. 1896. № 11. С. 446).

чла его «Братьев Карамазовых» и изображению старца Зосимы п о в е р и л а»[1]. Также и русская церковь в целом приняла автора «Карамазовых» и пушкинской речи как своего писателя, леонтьевскую же критику программой своего отношения к Достоевскому не сделала; «православие оцерковило Достоевского, что очень бы удивило К. Леонтьева»[2]. Из церковных писателей, хотя бы отчасти разделивших леонтьевскую позицию, надо назвать В. В. Зеньковского, который в пушкинской речи Достоевского нашел «упрощение трагической темы истории»[3] (так Зеньковский от себя формулирует взгляд Леонтьева, и поскольку столь отчётливой формулировки в излагаемом тексте Леонтьева нет, она воспринимается как принадлежащая самому автору «Истории русской философии»).

5

Двумя ключевыми словами, на которых Леонтьев построил свое разногласие с Достоевским, стали у него — *любовь* и *гармония.*

Любовь — это главное спорное слово, вокруг которого происходит спор; оно недаром вынесено в заголовок обеих статей, составляющих «Наши новые христиане»; антитезу же ей у Леонтьева составляет *страх*, не простой, конечно, — духовный, религиозный страх, однако при этом не отделенный достаточно и от страха простого и даже физического («Нужно дожить, дорасти до действительного страха Божия, до страха почти животного и самого простого перед учением Церкви, до простой боязни согрешить»[4]). «Страх Божий и любовь к человечеству» — такова леонтьевская антитеза.

Свою философию страха и любви Леонтьев предъявлял Достоевскому и Толстому как прямо христианскую; но в ответ он слышал (сразу же от Лескова и Вл. Соловьёва[5]) новозаветное слово, содержавшее решающее ему возражение: «В любви нет

[1] Русский вестник. 1903. № 4. С. 651.

[2] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев // Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. С. 565.

[3] *Прот. В. В. Зеньковский.* История русской философии. 2-е изд. Т. 1. Paris, 1989. С. 451.

[4] *Александров А.* I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 9–10.

[5] Н. С. Лесков о литературе и искусстве. С. 123; *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 260.

страха, но совершенная любовь вон изгоняет страх» (*I Ин.* 4, 18). Это слово Апостола Леонтьев, конечно, помнил, но, конечно также, его обходил, ведя свою полемику и оперируя священными текстами, и только в частном письме (том самом письме Александрову, где излагал свою эксцентрическую и вряд ли ортодоксальную идею страха Божия, «почти животного») его поминает и объясняется: «Та любовь к Богу, которая до того совершенна, что изгоняет страх, доступна только очень немногим»[1]. Как современное же учение, «одностороннее» проповедание христианской любви есть для Леонтьева признак «розового» и «нового» христианства, незримо связанного с эмансипационно-эгалитарно-социалистическими течениями века. Поэтому — «поменьше и о той любви без страха того христианства à l'eau de rose, которым иные простодушно морочат и себя, и нас» (VII, 73). Собственное леонтьевское решение: «С м е с ь с т р а х а и л ю б в и — вот чем должны жить человеческие общества, если они жить хотят...» (VII, 62).

Связь понятий в этой формуле, конечно, совсем иная, чем в новозаветной максиме. Но «совершенной любви» в картине бытия леонтьевской места нет. Места нет любви как абсолюту апостольского учения Иоанна и Павла: «но любовь из них больше». Если здесь она «больше» самой веры, то у Леонтьева она «меньше» страха, пусть даже и страха Божия. У Леонтьева это величина относительная, «паллиативная» (VIII, 192), это, главное, сила естественная, подчинённая, как и всё живое, закону старения и умирания: «под конец оскудеет любовь», — повторяет Леонтьев от лица Евангелия, на деле, однако, переводя евангельское пророчество («И, по причине беззакония, во многих охладеет любовь» — *Мф.* 24, 12) на язык своей теории триединого процесса. Это совсем не та любовь, на которую можно весь мир купить и выкупить все грехи, по слову старца Зосимы (14, 48). В «Братьях Карамазовых» предусмотрен спор Леонтьева с Достоевским: «Но ведь есть и много любви в человечестве, и почти подобной Христовой любви», — говорит Алеша, и ему по-леонтьевски отвечает Иван: «По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо» (14, 216).

«Всё, кружась, исчезает во мгле...» Леонтьев это знал хорошо и в статье «О всемирной любви» повторял, опять от имени Евангелия, но акцентируя по-своему, что «на земле всё неверно и всё неважно, всё недолговечно...» (VIII, 182). И своё христианст-

---

[1] *Александров А.* С. 9.

во — «для внутренней жизни нашего сердца» — характеризовал как «религию разочарования, религию безнадёжности на что бы то ни было земное»[1]. Религиозное обращение на середине пути и было вызвано у Леонтьева острым переживанием тленности и обречённости земной красоты и самой жизни.

«Неподвижно лишь солнце любви». Этого он не знал; это знал Достоевский, у которого Соловьёв, возможно, и взял это «солнце любви», потому что это у Достоевского так в поэме об инквизиторе рассказано о явлении людям Христа:

«Солнце любви горит в его сердце...» (14, 227). В «Кане Галилейской» в видении Алешином сам Христос — это солнце: «А видишь ли солнце наше?.. — Боюсь, не смею глядеть... — Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотою своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами...» (14, 327). Страх Божий — как перед солнцем — неотъемлем и непременен в этом переживании, но поскольку это «солнце любви», то «любовь из них больше»: «Не бойся Его». Соотношение, обратное леонтьевскому, ибо он повторял опять же как святоотеческое учение (на что и указывал Антоний Храповицкий, что Леонтьев пользуется «несуществующим изречением Апостола»[2], в котором он текст псалма дополнил собственным заключением): «Начало премудрости страх Божий, плод же его любовь» (VIII, 159, 167, 183).

В плане историческом трезво-разочарованный тон Леонтьева по отношению к «розовому» пафосу Достоевского был оправдан ходом последующей отечественной истории. Любовной она не оказалась, в нарушение пророчества Достоевского. Одну из своих выразительных картин «социально-политических опытов ближайшего грядущего (которые, по всем вероятиям, неотвратимы)» Леонтьев нарисовал как раз в статье «О всемирной любви» (VIII, 190–191).

Но эта доля исторической трезвости, в том, что относится к пониманию и оценке любви, куплена у Леонтьева ценой философской потери. Ведь не чисто историческая критика его цель, а — «обличение в недостаточном христианстве». Но христианского великого понятия любви он не знает или ему не доверяет — любви как бытийно-космической силы, той, которая «больше», —

---

[1] *Леонтьев К.Н.* Отшельничество, монастырь и мир. С.42; То же. Начала. 1992. № 2. С.39.

[2] *Архимандрит Антоний.* Как относится служение общественному благу к заботе о спасении своей собственной души? С. 16.

а знает ту, которая «меньше», — непрочное психологическое состояние, на котором нельзя основать и личных надежд, тем более исторических. «А Толстой и Достоевский еще на любовь надеются!»[1] Неонтологичность леонтьевского понимания любви сказывается в той ее типологизации, какую он проводит в полемике с Достоевским. С одной стороны, она сводится просто на доброе чувство: «"Любовь" же (или проще и яснее доброту, милосердие, справедливость...)»[2]. Такая «любовь моральная» в его порядке ценностей не стоит высоко (и эта «любовь» в его текстах, как правило, существует в кавычках). С другой стороны, Леонтьев всегда утверждает «любовь эстетическую», любовь-восхищение, и она стоит для него высоко, но на той же психологической почве, от абсолюта апостольского учения далеко.

Вспомним еще раз сказанное Г. Флоровским о разногласии Леонтьева с Достоевским, которое не было их личным спором. Через год после смерти Леонтьева статья Владимира Соловьёва «Смысл любви» откроет сильную линию истолкования этой темы в русской религиозной философии XX века. Толкование христианства как «религии любви» станет одним из ведущих мотивов «нового религиозного сознания», от Соловьёва до Олега Поля (иеромонаха Онисима)[3] и до позднего С. Л. Франка[4]. «Новое религиозное сознание», как всякая реформация, ориентируется на возврат к христианским первоистокам, критически пересматривая наслоившееся за века «предание», и в одном из писем того же 1883 года, когда Соловьёв защищал Достоевского от Леонтьева, он объясняет корреспонденту: «Что одна любовь безусловна и она одна остается — это говорю не я и не Достоевский, а ап. Павел и Иоанн»[5]. А еще годом раньше К. П. Победоносцев, которого в своем возражении Достоевскому Леонтьев ставил ему в пример как христианского проповедника, так реагирует на вторую речь Соловьёва о Достоевском: «Ведь они подлинно думают и проповедуют, что Достоевский создал какую-то новую религию любви и явился новым пророком в русском

---

[1] *Александров А.* С. 57, 176.

[2] Русский вестник. 1903. № 4. С. 651.

[3] Иеромонах *Онисим* (Поль). Любовь как условие возможности Царства Божия // Человек. 1991. № 5. С. 113–127 (из трактата автора «Остров достоверности» середины 1920-х гг.).

[4] *Франк С. Л.* Духовные основы общества. М., 1992. С. 317–325.

[5] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 632.

мире и даже в русской церкви!»[1] Победоносцев повторял Леонтьева, с расширением фронта борьбы («они»); для обоих борьба была серьезной. «Новые христиане» представали носителями «новой религии любви», — и, как в ответ ни указывал Соловьёв на первых апостолов, Леонтьев с Победоносцевым верно чувствовали современный нерв назревавших духовных движений, которые назовут своим предтечей Достоевского. На «перевале сознания»[2] конца века вопрос о «смысле любви» становился пунктом размежевания. Статья «О всемирной любви» острейшим образом обозначила это размежевание.

6

Другим пунктом своего противоречия Леонтьев сделал слово *гармония*. Он взял это слово у Достоевского и подверг перетолкованию. В тексте пушкинской речи оно возникает несколько раз, но применяется здесь оно не вполне однозначно, как бы в двух разных контекстах. По ходу речи вначале является «мировая гармония», но озвученная иронически и скептически, поскольку это русский скиталец назван «искателем мировой гармонии» (26, 141), являющейся в контексте его сознания: «Не только для мировой гармонии, но даже и для цыган не пригодился несчастный мечтатель... Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее недостоин» (26, 133). В заключительной же части речи с этим своим прямым лирическим и даже пророческим словом является сам Достоевский, предрекающий наше русское назначение «изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (26, 148).

К этому слову у Достоевского привязался Леонтьев и вступил в борьбу на почве этого слова. *Гармония* — категория эстетическая, слово из словаря Леонтьева, как и из словаря Достоевского тоже, и взаимопротиворечие словарей и позиций — и, можно сказать, эстетик — выразительно вскрывается в семантическом поле этого слова. Сложности его звучания в пушкинской речи Леонтьев не расслышал, той сложности, которую можно определить как перебои утопического и контрутопического начал в мировоззрении позднего Достоевского. «Мировая гармония» —

[1] Цит. по ст.: *Гальцева Р.А., Роднянская И.Б.* Раскол в консерваторах. С. 264.

[2] *Прот. Георгий Флоровский*. Пути русского богословия. С. 452.

слово, вынесенное им из юности (слово Консидерана), слово из словаря фурьеризма, и как таковое оно является знаком тех «уродливых утопий» (24, 116), от которых ему всю жизнь приходится отрекаться; и в пушкинской речи оно как будто взято в интонационные кавычки (пользуясь термином М. Бахтина). Но «окончательная гармония» в той же речи звучит прямой идеей-утопией, указывая на перспективу чаемого светлого будущего («светлая надежда», о которой восклицал Достоевский).

На эту гармонию-утопию и была реакцией статья Леонтьева, противопоставившего ей свой образ гармонии по-леонтьевски, которую он, в противовес этическому и утопическому пафосу Достоевского, определил как «реально-эстетическую» (VIII, 202). Клин клином, на гармонию он отвечал гармонией.

Она во всем противостояла гармонии Достоевского, и прежде всего Леонтьев переместил ее из будущего целиком в настоящее; философского будущего вообще леонтьевский образ мира не знает (если же предвидится эмпирическое, историческое и политическое будущее, то совсем не светлое), и модель гармонии по-леонтьевски закрепляет «реально-эстетические» черты неизбывного и «неисправимого» настоящего, вплоть до конечной эсхатологической катастрофы. Структурные же различия двух типов «гармонии» Леонтьев определил еще задолго до столкновения с Достоевским, в «Византизме и славянстве»: «ибо гармония не есть мирный унисон, а плодотворная, чреватая творчеством по временам и жестокая борьба» (V, 223); «не антитез, а согласие» (V, 237) — другой тип, Леонтьеву чуждый. Грядущая гармония в финале пушкинской речи клонила к «мирному унисону» («чтоб разрозненные личные народные единицы соединились в гармонию и согласие» — так формулирует Достоевский — 24, 309), Леонтьев утверждал «гераклитову» по типу гармонию сопряжения и борьбы антитез.

Леонтьев при этом напоминал Достоевскому грехи его молодости, намекая на их неизжитость, когда в начале своей статьи указал на идейный источник «светлой надежды» — французский утопизм и христианский социализм 30–40-х годов, называя заветные имена Фурье и Жорж Занд (VIII, 177); провел прямую линию от юношеского фурьеризма Достоевского к его пушкинской речи. В этой связи особый смысл и известное оправдание обретало леонтьевское обвинение в ереси, если вспомнить по этому случаю слово о «ереси утопизма», сказанное позднее С.Л. Франком, — см. его статью 1946 года под этим названи-

ем: он рассматривает утопизм как «типический образец ереси в точном и правомерном смысле этого понятия» — как человекобожеское искажение религиозной идеи спасения. Франк, однако, уточняет, что разумеет под утопизмом «не общую мечту об осуществлении совершенной жизни на земле, свободной от зла и страдания, а более специфический замысел» — совершенная жизнь как организационный проект, подлежащий реализации «устрояющей самочинной волей человека»[1]. Утопическое устремление пушкинской речи не шло дальше «общей мечты» и «светлой надежды», это была утопия без «организационного пафоса»[2]; «экстатическое предощущение "мировой гармонии"»[3] — больше «сон и бред», чем проект: «Вы скажете, это сон, бред: хорошо, оставьте мне этот бред и сон» (24, 309).

Напоминанием своим Леонтьев, видимо, попал в какую-то точку и задел за живое, растревожил и смутил Достоевского. В записных тетрадях последнего частое слово — «утопия»; он как будто не перестает объясняться по поводу подразумеваемых обвинений, отмежёвываясь от «уродливых утопий», но не отказывается совсем от этого слова: «Великое дело любви и настоящего просвещения. Вот моя утопия!» (24, 195) Разные писавшие о Достоевском авторы сходятся в том, что изначальная идейная закваска не была до конца изжита им и вступала в сложные сплавы с позднейшими почвенно-славянофильскими и православно-церковными верованиями. «Яд утопии, бывший увлечением его молодости, продолжал неприметным образом действовать в том положительном решении вопроса, которое он сознательно противопоставил решению утопического социализма»[4]. «Достоевский до конца не изжил своих юношеских верований. Они, как застарелые навыки мысли, прокрались и в позднейшую его идеологию, где уже многое, однако, противоречило им»[5]. «Действительно, в своем религиозном развитии Достоевский исходил именно от тех впечатлений и имен, о которых говорил Леонтьев.

[1] *Франк С.Л.* По ту сторону правого и левого. Paris, 1972. С. 86—87.

[2] *Роднянская Ирина.* Художник в поисках истины. М., 1989. С. 220 (статья Р. Гальцевой и И. Роднянской).

[3] *Комарович В.Л.* «Мировая гармония» Достоевского // Атеней. Кн. 1–2. Л., 1924. С. 142.

[4] *Гессен С.И.* Борьба утопии и автономии добра в мировоззрении Ф. М. Достоевского и Вл. Соловьёва // Современные записки. Кн. 45. Париж, 1931. С. 283.

[5] *Комарович В.Л.* «Мировая гармония» Достоевского. С. 141.

И от этого «гуманизма» он не отрекался и впоследствии (...) и стремился его оцерковить»[1].

В этой связи Г. Флоровский признал неудачным способ защиты христианской репутации Достоевского от Леонтьева у Владимира Соловьёва. В самом деле, есть оттенок оправдания в этой защите: «Достоевскому приходилось говорить с людьми, не читавшими Библии и забывшими катехизис. Поэтому он, чтобы быть понятым, поневоле должен был употреблять такие выражения, как "всеобщая гармония", когда хотел сказать о Церкви торжествующей или прославленной»[2].

Однако вряд ли можно пушкинскую речь читать как такое иносказание и вряд ли о «гармонии» Достоевский говорил поневоле. Защищая его от леонтьевского обвинения в скрытом социализме, Соловьёв переводил его на ортодоксальный язык; при этом он упрощал и сглаживал Достоевского. Но неслиянность двух опорных пунктов сознания автора пушкинской речи — «гармонии» и Церкви — он тем самым отметил.

К тому же сам Соловьёв вскоре после своей защиты (в начале 1885 г.) написал Леонтьеву письмо, которое тот хорошо запомнил (и на него ссылался в одном из писем Розанову[3]), совсем иначе рисуя в нем Достоевского в отношении к религии: «Для него религия была некоей новой невиданной страной, в существование которой он горячо верил, а иногда и разглядывал ее очертания в подзорную трубу, но стать на религиозную почву ему не удавалось; Вы же давно на ней стоите по крайней мере одной ногой (другая помещается в области эстетики)»[4].

Самое интересное, что при всем лукавстве этого отзыва (в письме Леонтьеву именно) с ним согласуется соловьевская же характеристика Достоевского как «"ясновидящего предчувственника" истинного христианства»[5]. Соловьёв открыто цитировал здесь самого Достоевского, помянувшего в 1876 году этим словом Жорж Занд — «ясновидящую предчувственницу (...) более счастливого будущего» и даже, «может быть, одну из самых полных исповедниц Христовых, сама не зная о том» (23, 37). Тем

[1] *Прот. Георгий Флоровский.* Пути русского богословия. С. 301.

[2] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 263.

[3] Русский вестник. 1903. № 5. С. 162.

[4] Вестник русского христианского движения. № 158. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1990. С. 149 (публикация Н. В. Котрелева).

[5] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 241.

самым он устанавливал так же, как и Леонтьев, связь религиозной позиции позднего Достоевского с утопическим идеалом его молодости; но, в противоположность Леонтьеву, Соловьёв устанавливал эту связь сочувственно и как бы сам подключался к ней.

Но лукавая соловьевская диалектика позволяла ему совершенно согласовать эти восторженные слова с критическим отзывом о религии Достоевского в письме Леонтьеву. Достоевский с подзорной трубой здесь похож на Колумба–открывателя («ясновидящего предчувственника») новой страны вселенского христианства будущего, которое Соловьёв во второй своей речи о покойном писателе противополагал существующему «храмовому» христианству: «Такое вселенское христианство исповедовал и возвещал Достоевский»[1].

Религиозное же преимущество Леонтьева тем определялось в лукавом письме, что он всегда сверяется «с Варсонофием Великим». Леонтьев и вправду в это самое время в этом духе желал от молодых своих друзей, чтобы Иоанн Лествичник нравился им больше Достоевского[2] (а Варсонофия Великого называл рядом с Иоанном Лествичником в статье «О всемирной любви» среди тех имен, с которыми надо сверяться современному писателю, Достоевскому, — VIII, 196). Два ориентира, очерчивающие ситуацию в русской религиозной мысли конца столетия. По существу, и в лукавом письме в лукавой форме Соловьёв противополагал два типа религиозного сознания, определяющих ситуацию,– ортодоксально-традиционалистский, стоящий на «почве», пророческому и творческому. Достоевского он ориентировал в направлении к будущему и ставил его в перспективу чаемого религиозного обновления. Леонтьев этой идее, носившейся в воздухе последней четверти века, противостоял упорно, хорошо понимая в то же время, что «богословская работа Восточной Церкви еще не окончена» (VII, 312), и много надеясь в этом смысле как раз на Владимира Соловьёва. Но, писал он в то же время: «Какие же это могут быть новые пути? Для меня никаких нет, кроме догматического и аскетического Православия, устоявшего против науки и прогресса»[3]. Принципиальным заглавием «Наши новые христиане» он давал отсылку к источнику современных веяний («Новое христиан-

[1] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 242.

[2] *Александров А.* С. 9.

[3] Там же. С. 83.

ство» — главный труд Клода Сен-Симона, 1825) и заявлял свою контрпозицию, словно заранее противореча грядущему «новому религиозному сознанию», которое примет Достоевского и Соловьёва как своих предтеч; Леонтьев ему пригодится и станет интересен как-то иначе, но и Леонтьев этой новой эпохой будет всерьез прочитан впервые.

7

Полемика вокруг пушкинской речи вела к Апокалипсису, участники так или иначе вспоминали эту книгу, как сообщал Соловьев, «любимую книгу Достоевского в его последние годы». По Соловьёву, Достоевский только перелагал «своими словами» на общедоступный язык «пророчества новозаветного откровения». Так Соловьев построил свою защиту против Леонтьева[1]. Леонтьев в ответ отрицал в выступлении Достоевского «и тень намека» на «некие скрытые мечтания апокалипсического характера» и находил в нем лишь «космополитическую выходку» в духе обычных теорий земного прогресса (VIII, 213). Однако в тексте статьи «О всемирной любви» он поддержал полемику А. Д. Градовского как раз в той ее части, где тот выставлял мрачные предвещания Апокалипсиса о пришествии Антихриста в конце времен *против* Достоевского (а Соловьёв Апокалипсис выставит за него): «Я очень обрадовался этому замечанию нашего ученого либерала» (VIII, 183). Выразительны также в статье Леонтьева несколько раз возникающие вариации на темы нового неба и новой земли, которые ведь недаром явились в ответ на речь Достоевского, хотя Леонтьев и отрицал какое-либо ее отношение к священной книге. Да и не мог не знать Леонтьев, что христианский социализм XIX столетия, который он усматривал скрытым в пушкинской речи, питался истолкованием Апокалипсиса. Но им питалась и «футуро-эсхатология»[2] Константина Леонтьева, так что спор упирался в истолкование единственной новозаветной пророческой книги. Отношение Леонтьева к ней, очевидно, было все-таки настороженным, как можно почувствовать из замечания в ответе Соловьёву об «апокалипсическом» как «дальше определенного учения Церкви идущем» (VIII, 213); в устах Леонтьева это формула

---

[1] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 264–265.

[2] *Кремнев Г.* Константин Леонтьев и русское будущее // Наш современник. 1991. № 12. С. 168; Константин Леонтьев: pro et contra: Антология. Кн. 2. СПб., 1995. С. 683.

осторожного выведения рискованной книги за скобки «настоящего (т. е. церковного) христианства», в котором он отказывал Достоевскому (и которое не ввело Откровение Иоанна в богослужение).

Если Леонтьев обрадовался полемическому указанию на Апокалипсис А. Градовского, то отвечал на него (еще до статьи Леонтьева) и сам Достоевский, но, видимо, не случайно этот ответ его остался в черновиках «Дневника писателя»: «Вы верно не дочитали Апокалипсис, г-н Градовский. Там именно сказано, что во время самых сильных несогласий не Антихрист, придет Христос и устроит царство свое на земле (слышите, на земле) на 1000 лет. Тут же прибавлено: блажен, кто участвует в воскрешении первом, то есть в этом царстве. Ну вот в это время, может быть, мы и изречем то слово окончательной гармонии, о котором я говорю в моей Речи. Вы опять скажете, что это фантастично, закричите, что это уже мистика. А не суйтесь в Апокалипсис, не я начинал, вы начали» (26, 323).

Достоевский этой записью подтверждал ориентацию своей речи на хилиастические обетования Апокалипсиса, но не решился ввести эту запись в печатный текст. Леонтьев выдвинул обвинение в ереси хилиазма, но открыто слово это также не произнес[1]. Леонтьев бил в точку, и спор опять выходил на линию основного размежевания в мысли эпохи, размежевания, назревавшего тогда и существующего поныне.

На хилиастическое чаяние Достоевского Леонтьев отвечал: *никогда*. «Никогда любовь и правда не будут воздухом, которым бы люди дышали, почти не замечая его...» (VIII, 192). Здесь — центр спора, нерв их противоречия; сразу же вспоминается многое из Достоевского, на что возражением служит этот монументальный тезис, и, проведя соответствующее сопоставление текстов, мы почувствуем меру их расхождения *в идеалах*, расхождения по самому центру: оно и высказалось в борьбе за идеальное слово «гармония».

«Никогда» леонтьевское — возражение Достоевскому по широкому фронту: и на его «золотой век в кармане», и на «жизнь есть рай» в житии Зосимы, и на смешного человека: «Люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле».

Леонтьев своим возражением и Соловьёв своим возражением Леонтьеву ставили спор на поприще «догматического прения», каковым — поприщем — оказывалось в первую очередь пони-

[1] Произнес его, однако, по отношению к Достоевскому в письме Розанову от 8 мая 1891 г. (Русский вестник. 1903. № 4. С. 652).

мание 20-й и 21-й глав Апокалипсиса — учения о тысячелетнем царстве и таинственных слов о новой земле. Спор ложился в русло большого противоречия двух тенденций вокруг Апокалипсиса, обозначенных о. Сергием Булгаковым как «имманентно-исторический» и «трансцендентно-катастрофический» пути понимания откровения (с признанием либо же отрицанием связей и переходов между путями), как антиномия «апокалиптического» и «эсхатологического», различаемых С. Булгаковым вопреки обычному отождествлению[1].

Соловьёв в порядке догматического прения отвечал Леонтьеву, что «такой безусловной границы между «здесь» и «там» в Церкви не полагается. И сама земля, по священному Писа́нию и по учению Церкви, есть термин изменяющийся»[2]. Это метило в самую сердцевину леонтьевского миросозерцания, с его теорией формы как «безусловной границы», воспроизводимой на всех уровнях его образа мира — от культа сословных перегородок в его социологии до сурового трансцендентализма, с разделением нацело «здесь» и «там», без переходов, в его метафизике.

Ответ на этот свой образ мира Леонтьев находил и в «Братьях Карамазовых», в учении Зосимы о соприкосновении, учении, снимавшем «безусловную границу» и утверждавшем мистическую связь миров и преображение «этой» земли: «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле...», «тайна земная соприкасалась со звездною...»

Земля есть «термин изменяющийся» в космосе Достоевского. «Слышите, на земле», — мы помним его ответ «ученому либералу» на попытку побить его Апокалипсисом. Ему близки «исторически-имманентные» откровения этой книги, и философия земли Достоевского заключает в себе как бы опытное знание новой земли как реальнейшей реальности, начинающейся уже сейчас и всегда, на этой земле. В этой идее земли коренится и общественный хилиазм Достоевского — с ограничением, звучащим как утверждение: «русский социализм» как «всенародная и вселенская церковь, осуществленная на земле, *поколику земля может вместить ее*» (27, 19).

Леонтьевский образ мира не знает новой земли. Для него она буквально есть terra incognita, неясно обещанная по ту сторону «безусловной границы». «Вот ж и з н ь, вот единственно воз-

---

[1] *Прот. Сергий Булгаков.* Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 191, 310.

[2] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 264.

можная на этой земле и под этим небом гармония», — внушает он Достоевскому (VIII, 194). *На этой земле* — звучит безнадежно. На этой земле — и все. Об обетованной же новой земле, «по уничтожении этой земли со всеми человеческими делами ее» (VIII, 194), мы знать ничего не можем, договаривал он, высказывая свое понимание обетования в духе катастрофической эсхатологии. Достоевскому очевидно ближе понимание в духе светлой апокалиптики — понимание нового творения как *преображения:* «творение как преображение»[1], новая земля как мистическое продолжение нашей земли через ее преображение. Та земля, на которую пал и поливал ее слезами Алеша Карамазов в главе «Кана Галилейская», — это в космосе Достоевского есть уже начало обетованной новой земли.

8

Вот на это «слышите, на земле» отвечал Леонтьев: *никогда.* И указывал на романы Достоевского, которые так не любил, — и это один из парадоксальнейших его парадоксов, — указывал как на свой аргумент в опровержение Достоевского — утописта и хилиаста — на мир преступления и наказания как образец единственно возможной «на этой земле и под этим небом» гармонии: «Вот жизнь...» Эта фраза, цитированная только что, этот важнейший леонтьевский теоретический тезис ведь не что иное в его статье, как вывод из описания мира «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых».

Итак, на этой земле, но — *гармония.* Та самая леонтьевская, которою он как клин клином вышибал мечтательную гармонию Достоевского. Клин клином, гармонию гармонией, Достоевского Достоевским. Не чаемая гармония неведомого будущего, а трагическая гармония «неисправимого» настоящего, без будущего; не утопическая, а «реально-эстетическая»; замкнутая в земных противоречиях, которые под эстетическим взглядом обращаются в живописную картину, контраст, светотень. Преступление и наказание сами по себе дают такую светотень. Преступление и наказание как вся полнота жизни, какая нужна для гармонии.

О Леонтьеве сказано, что он, не чувствуя преображения, не зная этой идеи, «именно любовался этим не-преображенным миром»[2]. Это близко тому, как он описывал свою гармонию по-леонтьевски в статье «О всемирной любви». Но вполне парадоксально в собственном духе он ее описывал прямо по романам Досто-

[1] *Прот. Сергий Булгаков.* Апокалипсис Иоанна. С. 210.

[2] *Прот. Георгий Флоровский.* Пути русского богословия. С. 302.

евского, столь ему эстетически антипатичным, о чем он оставил немало свидетельств. Словно он на этот раз нашел в них нужную философскую модель — и в самом деле в романах Достоевского он ее нашел. Но для этого он описывал по-своему мир Достоевского.

Это мир, в котором все нравственно и духовно высокое обусловлено обязательно «нестерпимым трагизмом жизни» (VIII, 193). Лишь преступление и наказание открывает возможность нравственной высоты и подвига. Описание мира романов Достоевского у Леонтьева выразительно и убедительно. Тем не менее нет сомнения, что раздраженная и принципиальная в своей раздраженности реакция на статью Леонтьева в потаенной записи Достоевского[1] была и реакцией на леонтьевское использование его романов как примера и «доказательства». С таким использованием он не мог примириться. «Поэтическое, живое согласование светлых тонов с темными — и больше ничего» (VIII, 194) — как мог отнестись Достоевский к такому выводу из своих романов?

Можно видеть, как в леонтьевских описаниях перестраивается по-леонтьевски мир Достоевского. Он прежде всего лишается динамических свойств и обращается в статическую фигуру. Он приводится в соответствие с леонтьевским убеждением (с которым не согласился бы никогда Достоевский) о «неисправимости земной жизни» (VIII, 189), и вот на месте живого романа мы имеем модель, являющую статически безысходное закрепление земных противоречий в живописной картине, увенчиваемой идеальным словом «гармония». Гераклитова гармония неизбывного противостояния и эстетического сопряжения противоположностей, потрясающий, в то же время трагический и живописный контраст: «девушка кроткая, милая, верующая и торгующая собой для пропитания семьи!» (VIII, 193). Контраст как теоретическая модель неисправимого в принципе, но в этой неисправимости эстетически завершенного мира. Достоевский не мог принять такого истолкования своих романов, но и у Леонтьева это истолкование имело оборотную сторону, и тот же мир Достоевского, с его нестерпимым трагизмом, представал на иных страницах Леонтьева в совершенно ином освещении; антагонизм философский и эстетический разводил их тотально.

[1] Которую, впрочем, А. Г. Достоевская предала гласности после смерти мужа (Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 369), очевидно, в ответ на повторную публикацию Леонтьевым статьи «О всемирной любви» в брошюре «Наши новые христиане». М., 1882.

9

Но гармония по-леонтьевски заключала в себе один трудный пункт: она как бы требовала присутствия в мире зла. Зло нужно как условие всего самого лучшего — подвига, жертвы, яркого переживания жизни, самого добра. «Да зло на просторе родит добро!» — это еще в начале пути провозгласил супергерой Милькеев в романе «В своем краю» (1864). Зло *на просторе* — вот его статус в мире Леонтьева. Зло *на просторе* становится творческой силой, и чтобы ею быть, оно нуждается в просторе. В характере как добра, так и зла проявляется качество жизни, оно и отстаивается, а главная разделительная черта проходит не между добром и злом, а между качеством жизни и отсутствием качества. Тот же супергерой продолжал: «Если для того, чтобы на одном конце существовала Корделия, необходима леди Макбет, давайте ее сюда, но избавьте нас от бессилия, сна, равнодушия, пошлости и лавочной осторожности» (I, 305).

Так говорил молодой Леонтьев, «эстетик-пантеист», каким он себя потом как будто с неодобрением вспоминал (IX, 13), однако и много лет спустя суровый религиозный мыслитель, ведя свое обличение Достоевского «в недостаточном христианстве», воспроизводит в точности ту же формулу — как постоянную, неизменную формулу своего мировидения, основанную на том же центральном слове — *необходимо,* — но теперь с опорой не на Шекспира, а на Евангелие: «Чтобы самарянину было кого пожалеть и кому перевязать раны, необходимы же были разбойники» (VIII, 186).

Здесь заслуживает быть упомянутым, что мимо этого места у Леонтьева не прошел ученик его Розанов, которого это место смутило, поскольку почувствовалось некое странное извращение смысла притчи в таком повороте. Разве так рассказал бы эту притчу Спаситель, когда бы так размышлял над жертвой разбойника, задается вопросом Розанов, называя Леонтьева по поводу этого истолкования, этого «странного приложения» притчи к истории — «гибким адвокатом прекрасного, прекрасного даже в смешении со злом»[1].

Но такое истолкование евангельской притчи так же служит леонтьевской философской модели, как и истолкование романов Достоевского. Истолкование, в котором музыку делает пафос, акцент. «На другом конце» как условие равновесия жиз-

---

[1] *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М.: Республика, 1996. С. 257–258.

ненных сил на ярком уровне *необходима* леди Макбет, *необходимы* разбойники.

Яркое зло словно рыцарски служит яркому же добру. Потому что в леонтьевском мире, конечно, присутствует и добро — но особого разбора, «высшего порядка», на него ведь указывает и пример самарянина. Скажем по-розановски, что это добро «в смешении» с красотой. Такое только и признавал Леонтьев, отвращаясь от вышедшей из категорического императива «чистой этики», деградировавшей в буржуазную мораль «среднего европейца». Этот этический полюс леонтьевского пресловутого эстетизма отметил, кажется, один Бердяев, настаивавший, что «с более глубокой точки зрения ни К. Леонтьев, ни Ницше не были аморалистами. В конце концов, К. Н. видел в красоте — добро, а в уродстве — зло»[1]. И кажется, в этом пункте — во взгляде на «генеалогию морали» своей современности и утверждении собственной этики «по ту сторону добра и зла», этики героического человека, «несвоевременной» в демократический век, — действительное (обычно лишь туманно декларируемое) сближение Леонтьева с Ницше.

Да, леонтьевское эстетическое есть героическое, требующее «добра высшего порядка» и человека особого качества, а то и другое требует великой борьбы, всегда состоящей в преодолении зла. Характерно, что о добре высшего порядка он говорил, указывая не на кого-нибудь, а на Бисмарка — как деятеля героического склада; но в современном мире и эти деятели так связаны «мелкой сетью опутавшего их общества», что «могут, быть может, делать меньше зла, но зато и добра высшего порядка им уже не дают более делать обстоятельства» (VI, 54). Так и слышится здесь оглядка на леди Макбет и Корделию. Леонтьев явился в конце XIX века протестом на гуманистически-демократически-моралистическую парадигму века, и его особая этика тоже была протестом. Аристократическая «мораль ценностей, а не мораль человеческого блага»[2], в самом деле исторически синхронно подобная ницшевской.

Достоевский не был справедлив, истолковывая в потаенной записи позицию Леонтьева как низменный гедонизм: «Леонтьеву (не стоит добра желать миру, ибо сказано, что он погибнет). В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое.

---

[1] *Бердяев Н.* Константин Леонтьев. С. 102.

[2] Там же. С. 109.

Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? Живи в свое пузо» (27, 51).

Последнюю фразу он повторит немного далее в той же записной тетради 1880 года в более грубой редакции: «Я здесь на миг, бессмертия нет, буду жить в мою ———» (27, 56). Леонтьев не называется, но (соседство записей в тетради) имеется, очевидно, в виду. Леонтьев как идейный оппонент смыкается для Достоевского здесь с мировоззренческим типом атеиста-аморалиста, которого он исследовал на различных уровнях — от князя Валковского до Версилова и Ивана Карамазова.

Версилов здесь особенно интересен; выше мы ссылались уже на предположение Н.А. Рабкиной, что Леонтьев мог в Версилове отразиться прототипически. Косвенным образом они связаны той же грубой фразой, возникавшей уже в подготовительных материалах к «Подростку», притом в самом остром конфликте со знаменитым тезисом о красоте, спасущей мир. Обе фразы встречаются в контексте будущего Версилова: «(Что же спасет мир? — Красота. — Но всегда с насмешкой). Может быть, рубит образа и говорит: «Я хочу жить в свою задницу»...» (16, 43). Похоже, что спор Леонтьева и Достоевского шел давно, заочно и анонимно, неведомо для самих участников, задолго до пушкинской речи и статьи «О всемирной любви». Леонтьевская позиция попадала при этом в художественный материал Достоевского; ведь недаром, по-видимому, так связались у него герой рукописей к «Подростку» с Леонтьевым одной грубой фразой. Отразился ли вправду в этом герое Леонтьев прототипически или (скорее) как объективный смысловой материал эпохи, но в самом деле леонтьевская проблематика переплавлялась в версиловской. Отметим два момента, оба относятся к мировоззренческой характеристике героя. Это версиловский «философский деизм», который автор оставил за ним в окончательном варианте: «я — деист, философский деист, как вся наша тысяча» (13, 379). Свою философскую позицию до обращения 1871 года Леонтьев описывал как «какой-то неясный деизм, эстетический и свободный» (IX, 70): как похож на Версилова этот автопортрет! Леонтьев был из версиловской «нашей тысячи» и, независимо от проблематичной прототипичности персональной, принадлежал мировоззренческой прототипичности широкой (которой не чувствовал себя чуждым и сам автор романа, однажды о себе сказавший версиловскими словами: «Я деист, философский

деист!»[1]). Другой мотив, логически и психологически связанный с первым, применительно же к Леонтьеву соотносящийся с этим самым его религиозным обращением в сорок лет и его тяжелым христианством, — это искание «груза», веры: «Ищет груза, ищет веры; но ЕГО придавил жучок» — в материалах к «Подростку» (16, 38). В Версилове романа это мотив «вериг», какие он, по легенде, носит; но искание, подточенное «жучком» (разрушительным аморальным импульсом: «жучок беспорядка» — 16, 22) и срывающееся в богоборческий бунт и скандал («рубит образа» — реализовано в романе: герой разбивает икону).

Достоевский не был справедлив в своей потаенной записи с последовавшей грубой фразой. Но подобное философское упрощение — обычный прием Достоевского-полемиста — способствовало прямому попаданию. Оба они в идейной схватке умели нащупать больные места друг у друга. Конечно, Леонтьев не исповедовал примитивного гедонизма. Сколько сил положил он сам на обличение «безумной религии эвдемонизма», с XVIII столетия занявшей в Европе место религии истинной. И однако мог Леонтьев биографически совпадать буквально (и почти карикатурно) с известными персонажами Достоевского и логикой их рассуждений; так, например, рассказывать Льву Тихомирову о своих прошлых грехах: «Ведь я тогда не верил в Бога, — возразил он. — Конечно, если Бог запрещает, то я должен слушаться. Но если Бога нет, почему же мне стесняться?»[2]

Достоевский знал силу леонтьевской постановки вопроса о страдании и зле как неотъемлемых характеристиках бытия. «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла...» (25, 201). Разве не Достоевского эти слова? Но в том же «Дневнике писателя» в том же году его же слова: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (25, 118). Слова эти прямо следуют за другими словами, выше уже приводившимися, — о том, что люди могут быть счастливы, «не потеряв способности жить на земле». А вместе они составляют идейный контекст, от которого отмежёвывался по всему фронту Леонтьев своим контекстом.

Леонтьевская версия притчи о самарянине — один из пунктов размежевания. Присмотримся: разве не повторяет Леонтьев

---

[1] В разговоре с Л.Х. Симоновой-Хохряковой, по ее воспоминанию: Ф. М.Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т.2. С.355.

[2] Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. СПб., 1995. С.11.

извечную парадоксальную истину о положительной роли зла, зла на службе добра, которую мысль человеческая продумывала веками, от книги Иова до «Мастера и Маргариты»? Леонтьев ставит на этой старой мысли свой акцент, но, кажется, в этом акценте все дело. Вот у одного религиозного философа XX века и у одного православного богослова тоже нашего века мы читаем вещи как будто очень близкие. «Последовательная и углубленная мысль наша принуждена и радикально отрицать зло, как небытие, и признавать положительное значение зла. Зло есть возврат к небытию, отказ от миротворения, и вместе с тем зло имеет положительное значение, потому что оно вызывает высшую творческую силу добра для своего преодоления. Свобода зла есть добро, и без свободы зла не было бы свободы добра, т. е. не было бы добра. Возможность зла есть условие добра»[1]. «Свобода зла есть добро» — уж не сам ли Леонтьев здесь говорит, не то же ли это, что «зло на просторе»? (Бердяев испытал известное влияние Леонтьева, но не объясняется же влиянием такое сближение.) «И во всех отношениях мне кажется, что добро именно испытывается, поддается пробе тем, что оно сталкивается со злом. Я не говорю, что это хорошо по существу; но, несомненно, человек вырастает в совершенно новое измерение, совершенно новое величие...»[2] Тоже леонтьевский, кажется, аргумент—вырастающее «величие» человека.

Но Леонтьев делает свой акцент. Акцент состоит в устранении другой стороны противоречивой истины, в ослаблении видения и переживания зла *как зла* (и тем самым зла «как небытия»: но метафизики зла не знает Леонтьев, он знает зло как неизбывную и непременную характеристику исторической картины мира, и в этом качестве зло у него — полнокровное бытие). Акцент порождает *пафос* необходимости зла и страдания для достижения жизненной полноты. В пафосе именно и леонтьевское отличие. Единственная возможная на этой земле «гармония». Эстетическая модель *равновесия сил*: «с а м а   ж и з н ь со всею полнотой ее и с тем р а в н о в е с и е м зла и добра...» (VIII, 303). Но тем самым, в составе модели, зло уже является «нормальным состоянием людей». Модель утверждается с пафосом, но она безнадежна. Она существует на фоне всегда ожидаемой эсхатологической катастрофы и только на этом фоне имеет свой

[1] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. М., 1993. С. 51.

[2] *Митрополит Сурожский Антоний.* Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 32.

смысл и свою красоту. Изменений, кроме «паллиативных», на этой земле быть не может, всегда повторяется то же — разбойники ищут жертву, самарянин перевязывает раны — эта модель воспроизводится и в трагедии Шекспира, и в романе Достоевского, и (у Леонтьева это особенно ценный пример для его модели) в поэзии Пушкина. Изменение может быть только одно — конец, разрушение мира. «Верно только одно — точно, одно, одно только несомненно — это то, что все здешнее должно погибнуть!» (VIII, 189). Так он внушал Достоевскому. Но леонтьевская гармония и возможна на этом фоне. И вообще леонтьевский парадокс возможен на этом именно фоне — тот озадачивающий парадокс, что суровое христианство уживалось достаточно спокойно в этом религиозном мыслителе с неистребимой «страстной эстетикой»[1]. На фоне столь радикальной эсхатологии безнадежное состояние мира виделось и стоически-любовно переживалось как эстетический феномен.

На все большие темы эти Достоевский думал иначе, и его реакция была непримиримой. На леонтьевский пафос необходимости зла для жизненной полноты, увенчиваемой идеальным словом «гармония», он отвечал своим — «безрассудно и нечестиво».

10

Итак, непреображенная гармонизация земных противоречий леонтьевская была Достоевскому чужда и враждебна. Собственные же его отношения с идеей «гармонии» — очень сложны, и самое обращение к этому термину противоречиво. Противоречиво оно и в пушкинской речи, чего не заметил Леонтьев. Достоевский ведь был давно уже автором «Записок из подполья» и не раз уже рассчитался с социальными утопиями в виде ли хрустального дворца или же муравейника. На это давнее произведение и указал, возражая Леонтьеву, Соловьёв как на свидетельство отрицания Достоевским гармонии-утопии как «нового вавилонского столпотворения»: «Пусть г. Леонтьев перечтет хоть "Записки из подполья"»[2]. И Леонтьев перечел и, отвечая в свою очередь на возражение Соловьёва, сам от себя, не ссылаясь на оппонента, вспоминал «чрезвычайно остроумные насмешки именно над этой окончательной гармонией или над

---

[1] Выражение из письма Леонтьева И. И. Фуделю от 6 июля 1888 г. // *Константин Леонтьев*. Избранные письма. СПб., 1993. С. 390.

[2] *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 262.

благоустройством человечества» в «Записках из подполья» — вспоминал как факт, которому противоречит направление пушкинской речи (VIII, 213). Но ведь и в ней — мы уже говорили об этом — слово «гармония» выступает двойственно, причем выражение «мировая гармония» как фурьеристский термин является в отчужденных контекстах, в интонационных кавычках, и озвучено иронически как принадлежность сознания несчастных русских скитальцев; о том, что так оно и должно звучать по замыслу автора, говорят подготовительные материалы к речи, где имя Фурье прямо привязано к характеристике скитальца: «Укажите ему тогда систему Фурье, который еще тогда был неизвестен, и он с радостью бы поверил в нее (...) Но тогда еще не было системы Фурье» (26, 215–216). «Мировая гармония» скомпрометирована в тексте пушкинской речи. Но другая, братская — «окончательное слово великой, общей гармонии» — является на конце ее пафосом речи. Гармония с гармонией, утопия с утопией находятся в тексте ее в неочевидном, но разноречии, которого, возможно, не слышал сам автор речи, пользуясь общим словом в необщих целях. Но, возможно, он таким образом размежёвывался в сложном идейном поле. Соловьёву пришлось потрудиться, чтобы подвести пророчество пушкинской речи под обетования Апокалипсиса и замаскировать хилиазм Достоевского. По оценке же Леонтьева, проповедь Достоевского была «туманной», «и, должно быть, именно благодаря этой патетической туманности речь Достоевского имела такой успех» (VII, 306). На натянутость соловьевской защиты Леонтьев не уставал указывать.

В самом деле, провозглашение окончательного слова заключало в себе известный «туман». Провозглашалось тем самым окончание истории, хотя бы и продолжающейся далее в «окончательном», гармоническом состоянии. На туман Леонтьев отвечал переводом из гармонического в эсхатологический план: «Окончательное слово?.. Что такое окончательное слово на земле? Окончательное слово может быть одно: — Конец всему на земле! Прекращение истории и жизни... Иначе почему же и в каком смысле окончательное» (VII, 483). Но Достоевский именно говорил об окончательном слове земной гармонии.

Столько сил положил он на расчеты с социальными утопиями, что не помешало ему завершить свой путь гуманистической утопией в виде христианского братства народов, предсказанием как бы новой земли в рамках исторического времени и на этой, нашей земле («слышите, на земле»). Между тем почти в то же время он испытывал идею окончательной гармонии бунтом Ивана

Карамазова, и слово являлось в таком контексте: «страданиями моими унавозить кому-то будущую гармонию». У Ивана речь идет как раз об обетованиях Апокалипсиса, тех самых, что будет цитировать Соловьёв «в защиту Достоевского»: «И отрет Бог всякую слезу» (*Откр.* 21, 4). Но, как известно, против этой картины он выставит единственную неискупленную детскую слезинку. И она поколеблет картину вечной гармонии так, что писателю до сих пор на эту тему с нами не объясниться, хотя бы мы и помнили наизусть, как он объяснял свое благое намерение К.П.Победоносцеву. По мысли В.Л.Комаровича, Достоевский в Иване «объективировал богоборческие тенденции своего юношеского мировоззрения»[1]. Объективировал, пусть, но ведь этот же аргумент о невозможности принесения в «строительную жертву»[2] одного человеческого существа (любого) для возведения здания он повторит прямо от себя и в пушкинской речи (26, 142). Одновременно в сотрудничестве и споре — в диалоге, по-бахтински — с героем автор «Карамазовых» предпринял теодицею, развернув ее вокруг понятия гармонии «в мировом финале» (т. е. гармонии заключительных глав Апокалипсиса), на которую пала густая тень в таком контексте: *унавозить* будущую гармонию. Как ни опровергай героя автор, эта дискредитация идеального термина не проходит даром и в смысловом балансе романа остается неснятым вопросом.

Этого, столь осложненного лика «гармонии» у Достоевского, с отказом от нее, когда она покупается страданием, Леонтьев не заметил, но и его бы тоже не принял, потому что иначе смотрел на страдание — и вообще на все реальности и понятия, вовлеченные в спор. Он ведь тоже знал, что «все болит у древа жизни людской» (V, 202), но делал из этого факта другие выводы. «Музыкальное, субъективное мерило боли», выступал тут Леонтьев-врач, так мало значит в сравнении с «объективными признаками» в его медицинской науке (критерии которой тут же переносились на социальные науки и на историю). Но это необходимый момент в картине жизни — необходимый гармонии диссонанс. «Все болит у древа жизни людской» — он так замечательно формулировал для того, чтобы встроить этот факт в свою модель и лишить его решающей силы (какую имел он для Достоевского). Формула Леонтьева: думать «не столько

---

[1] *Комарович В.Л.* «Мировая гармония» Достоевского. Атеней. Кн. 1–2. Л., 1924. С. 137.

[2] См.: *Ветловская В.К.* Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва» // Миф–фольклор–литература. Л., 1978.

о страждущем, сколько о поэтическом человечестве»[1]. И никакой теодицеи нет и быть не может, не проблема это Леонтьева. Теодицеи быть не должно, поскольку боль и страдание, и самое зло входят в состав гармонии как ее условие, конститутивный признак, и вся структура ее во всем противоположна сложной «гармонии» Достоевского.

Что-то вроде собственной теодицеи или мproducei (оправдание мира, каков он есть, того Божьего мира, какого не принимал герой Достоевского, оправдание механизма жизни и исторического процесса) он дал в виде анекдота в одном из своих фельетонов в «Варшавском дневнике» в 1880 году (здесь в том же году напечатана и статья «О всемирной любви»). Приходится выписать его целиком — Ю. Иваск считает его заслуживающим быть включенным «в самую избранную антологию русской публицистики»[2].

Полезно ли самоуправство на улице

На днях по Вержбовой улице проходила, сгорбясь, нищая старушка. Она хотела перешагнуть через грязь, как вдруг какой-то молодой парень простого звания, смеясь, подшиб ее ногою, и старушка упала в воду. Увидавши эту сцену, один из тех варшавских комиссионеров, которые носят красные фуражки, подскочил к молодому негодяю, схватил его и побил тут же весьма основательно. Публика (в том числе и мы, грешные) остались очень довольны этой карой, столь быстро последовавшей за подлым поступком.

Теперь — философия. Во-первых, философия утилитарная. До Бога высоко, до мирового судьи далеко; городовой тоже не всегда может вырасти из земли, а великодушный человек в красной рубашке был близко.

Значит — «легальность и в наше время не может еще вполне уничтожить живую правду не только на всем земном шаре, но даже и в Варшаве».

Во-вторых, философия художественно-историческая. Грязи на улице, положим, нет; пауперизма и тем более; малый ноги не подставлял, комиссионер его не бил. Публика не смеялась и не радовалась. В «Варшавском Дневнике» не был бы весь этот случай описан... Что ж бы было? — «Нирвана» какая-то.

---

[1] Из письма К. А. Губастову 26 апреля 1868 // Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 199.

[2] *Иваск Ю.* Константин Леонтьев. С. 246.

Абсолют! Германские мыслители говорили: достижение абсолюта есть прекращение истории. Что значит абсолют? Уж не то ли это царство правды и сплошной любви, которую нам предлагают некоторые органы и русские и западной печати?..

Нет, бедная старушка, падай лучше в грязь! Нет, молодой негодяй, бери на себя, так и быть, неблаговидную роль порока!.. И ты, добрый комиссионер, бей его крепче!.. Мы предпочитаем сложность и драму истории безмыслию земного абсолюта...

Maxima miranda in minimis!

(VII, 547–548)

Это тоже модель. Философия жизни леонтьевская в ней присутствует как анекдот, упрощенно, выпукло и достаточно цельно. А также оптимистично, весело, в отличие от такой же, по существу, модели (преступление и наказание как образ жизненной полноты) в трагическом варианте (роман Достоевского, прочитанный по-леонтьевски). Уличный анекдот, дающий модель всей его «философии художественно-исторической» и позволяющий даже вспомнить «германских мыслителей», под которыми прежде всего разумеется, видимо, Гегель. Борьба с Гегелем, и именно по вопросу об «абсолюте», о философском окончательном результате истории и условиях его достижения, уже сложилась в традицию русской мысли; к ней теперь подключается и Леонтьев. Открыл же традицию Белинский известным своим письмом В. Боткину 1 марта 1841 г., которое, как доказано, сильно затем отозвалось в бунте Ивана Карамазова: «Говорят, что дисгармония есть условие гармонии; может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своею участью идею дисгармонии»[1]. В этот узел русской мысли вплетает теперь свою нить и Леонтьев и делает это весьма по-леонтьевски.

Он и включается в традицию русской мысли, и гораздо больше с ней расходится, порывает. В отрицании абсолюта «германских мыслителей» он совпадает с Белинским и Иваном Карамазовым — однако его мотивы? Он как раз принимает и утверждает дисгармонию как условие гармонии, но не какой-то будущей, окончательной, а настоящей, прямо сейчас наличной под леонтьевским названием реально-эстетической. И — что у тех составляет мучение мысли, здесь возбуждает апофеоз. Так падай, старушка, в грязь, чтобы только не прекратилась «сложность и драма истории»! Когда-то она прекратится катастрофи-

---

[1] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 12. М., 1956. С. 23.

чески, а пока — «вот жизнь», «в высшей степени цельная полутрагическая, полуясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными, — и больше ничего!» (VIII, 194). Так он описывал роман Достоевского — и выходит, Белинский предугадал его, помянув «меломанов».

Как не вспомнить тут чорта Ивана Карамазова (заметим, его пародийного двойника), в аргументы которого писатель как будто вписал заранее своего в скором времени оппонента, пародийного Леонтьева (связь замечена Р. Гальцевой и И. Роднянской[1]). И именно в уличном анекдоте леонтьевском, который сам по себе — на грани автопародии, аргументы сближены наиболее. «Что ж бы было? — «Нирвана» какая-то. Абсолют!» — у Леонтьева. И у чорта: «Что же бы вышло после моей-то “осанны”? Тотчас бы все угасло на свете и не стало бы случаться никаких происшествий». Собственное назначение как «необходимого минуса» в мироздании (вспомним леонтьевское — «необходимо») чорт мотивирует необходимостью происшествий для жизни: «и получилась жизнь».– «Вот жизнь...» — у Леонтьева. Леонтьевская модель — это тоже модель «происшествия» как содержания жизни. Притом всегда того же самого происшествия, будь то евангельская притча или уличный анекдот: разбойник, жертва, доблестный помощник — те же роли-функции, тот же состав происшествия. Злое действие порождает доблестное противодействие — и это воспроизводится снова и снова. Злое действие как обязательная завязка необходимой сюжетности жизни, без которой — «Нирвана». «Сложность и драма истории», апология которой составила дело жизни Леонтьева.

Странным образом выходит так, что позиция строгого критика еретических уклонений наводит на столь двусмысленную ассоциацию, причем не единственную такого рода: трудно не вспомнить Леонтьева, читая известное место в знаменитом романе двадцатого века. Воланд в остром разговоре с посланцем «света» воспроизводит аргумент карамазовского чорта и в то же время высказывает мысль вполне леонтьевскую: «что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» Мысль старая как мир и вечно новая, убедительность которой равна ее соблазнительности. «Дух зла и повелитель теней» представляет впечатляющую картину, что надо сделать с землей, чтобы на ней господствовал «голый свет», — «ободрать» ее ото всего, что есть на ней и бросает тень. Но сам же указывает момент, способный решающим

---

[1] *Роднянская И.* Художник в поисках истины. М., 1989. С. 225.

образом изменить картину мира с точки зрения вопроса о зле и философии тени. Этот момент — *интонация.* Дело в интонациях, говорит Воланд представителю «света»: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла». Их невозможно не признавать и можно не признавать, и различие позиций здесь — в интонациях. Художественно-историческая философия Леонтьева в его уличном анекдоте — это *пафос, интонация,* истолкование притчи о самарянине — тоже. Вспомним смущение Розанова: разве *так* рассказал эту притчу Спаситель? Спором мировоззренческих интонаций и был в значительной мере большой спор по большим вопросам Леонтьева и Достоевского.

11

Леонтьев спорил с *пушкинской* речью и в спор вовлек и Пушкина. Он выставил Пушкина, свой образ Пушкина, как аргумент против пушкинской речи. Это тоже момент интересный в споре Леонтьева с Достоевским — присутствие Пушкина в этом споре. Правда, среди огромных тем, из него поднявшихся, присутствие Пушкина здесь не очень заметно; его почти и не замечают. Но и о Пушкине было Леонтьевым брошено несколько замечаний, обративших это имя тоже в яблоко раздора. Пушкин в споре Леонтьева с Достоевским — это отдельная тема, какую необходимо хотя бы здесь обозначить особым пунктом, отдельно же мы о ней говорим в другом месте.

12

Еще раз вспомним: Леонтьев любит противоречие и возводит его в систему. В отношении к Достоевскому это сказывалось сцеплением парадоксов. Как уже мы знаем, идеолога в Достоевском, публициста и моралиста он решительно предпочитал художнику-романисту, но в открытое столкновение пришел с идеологом, публицистом, а союзником в этом конфликте взял себе художника, Достоевского-романиста. Романы Достоевского подошли ему для философской модели, но они же пользовались всегда его эстетической антипатией. Противостояние на деле было тотальным и коренилось в самых основах миропонимания и отношения к современности.

Мне похвалить его нелегко, писал Леонтьев из Оптиной пустыни А. Александрову о Достоевском, «я его «уродливых» ро-

манов терпеть не могу; хотя и понимаю их достоинства»[1]. Замечательно, что «терпеть не могу» относилось к тому же, в чем признавались достоинства. К тому же самому «нестерпимому трагизму», пригодившемуся для философской модели; на иных страницах Леонтьева он представал как трагизм «уродливый» и «не полезный», в отличие от трагизма «Войны и мира» (VIII, 235). Но примечательно также, что, внося поправки в журнальный текст «Анализа, стиля и веяния» для отдельного издания, которое он не успел подготовить, он вычеркнул эти строки и дал на полях рукописное объяснение, что делает «уступку»: «Я знаю, почему я не люблю романов Д-го (сочувствуя в то же время его публицистике, за исключением глупого бреда в речи о Пушкине); но мимоходом так решительно говорить не следовало... Это правда — но лучше молчать»[2]. Факт, говорящий о затаенности антипатии и осторожности в ее выражении. Ответная реакция Достоевского в записной тетради тоже была затаенно враждебной; отвечать печатно он, видимо, склонен был отказаться: «Но что же я ему могу отвечать? Ничего я такому не могу отвечать...» (27, 52). Между ними было что-то, что глухо высказывалось в таких заметках для себя, не для печати, но о чем было «лучше молчать».

Эстетическая неприязнь особого рода к Достоевскому-писателю отличала в нашей литературе не одного Леонтьева — И. С. Тургенев среди современников или же Бунин с Набоковым среди потомков высказывались с подобной же артистической брезгливостью и даже в сходных выражениях: «Боже, что за кислятина, и больничная вонь, и никому не нужное бормотанье, и психологическое ковыряние!!» (Тургенев о «Подростке»[3]; «всероссийское ковыряние» — слово будет в ходу у Леонтьева в «Анализе, стиле и веянии»). Этих нелюбителей Достоевского сближали с Леонтьевым определенные социально-психологические тяготения. Но у Леонтьева был свой собственный личный «синдром Достоевского»[4], свой комплекс, узел мотивов, где «чисто художественное» недовольство на глубине увязывалось с идеологическими темами; в конце концов художественная рознь сводилась к антагонизму переживаний-оценок своей сов-

---

[1] *Александров А.* С. 115.

[2] *Лернер Н.* К «Собранию сочинений» К. Н. Леонтьева// Книга и революция. 1921. № 8–9. С. 119.

[3] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 11. С. 164.

[4] Выражение В. Н. Захарова, см.: *Захаров Владимир.* Синдром Достоевского// Север. 1991. № 11.

ременности, как она представлялась взгляду в общем историософском контексте.

Для леонтьевской модели оказался нужен мир Достоевского как трагическая гармония; но тот же мир и тот же трагизм представали иначе со стороны своего *материала* — ибо Леонтьевым остро воспринимался самый материал этого мира, материал текущей современности, и для его художественной оценки это был момент первостепенный. Леонтьев был весьма чувствителен к этому материалу как исторический мыслитель и как писатель-прозаик одновременно и вместе. Но этот материал текущей современности был всепоглощающе притягателен для Достоевского. Достоевский-писатель был одержим «тоской по текущему», но для Леонтьева он тем самым оказывался писателем ночлежных домов и Преображенской больницы. В таком материале для Достоевского прорабатывалось русское будущее, и самая «тоска по текущему» — эта формула писательской позиции находится на последней странице «Подростка» — говорила об ориентации поэтики Достоевского на будущее: «ибо из подростков созидаются поколения» (13, 455). Этой ориентации Леонтьев противоставил свою — упор на «неисправимое» настоящее — и самый мир Достоевского препарировал в закругленный трагически-гармонический образ. Но Леонтьев видел, что роман Достоевского не вполне таков, и вне рамок модели роман являлся со стороны своего неизящного, грязного материала. Материала, в котором осуществлялся «разрушительный ход современной истории» (VI, 13), распадалась русская и мировая жизнь. В собственной прозе он отвернулся от этого материала и вместе с ним от современной русской жизни, он сменил материал, обратив свой взор художника на живописный, слабо затронутый европейским прогрессом быт балканских народов (знал бы он тогда, как с этим именно патриархальным, кажется, материалом истории и с этим углом Европы свяжется в скором времени «разрушительный ход современной истории!»).

Следствием, однако, стала их обидная для Леонтьева слишком очевидная неравнозначность как писателей в русской литературе. Этой черты в сюжете Леонтьева и Достоевского нельзя упустить — это было также отношение писателя к писателю. Спор шел и на писательском поприще, и тут обнаруживался тот обидный результат, что болезненно обсуждался в переписке с Всеволодом Соловьёвым летом 1879 года, за год до выступления против пушкинской речи. Позже Розанов будет писать Леонтьеву о Достоевском, «что он до того охватил все вопросы духовной

жизни нового общества, что, говоря о нем, находишься прямо в центре живой, теперешней истории»[1]. Можно думать, что Леонтьеву было больно это прочитать, потому что Розанов, не желая того, попадал в больное место. Достоевский для Розанова — «центральный художник», если перенести на него то слово, каким Тургенев говорил о Пушкине на том же празднике 1880 г.: «Да, Пушкин был центральный художник, человек, близко стоящий к самому средоточию русской жизни»[2]. От положения центрального художника в своей литературной эпохе Леонтьев был очень далек, и дело было не только в меньшем литературном даре, потому что дар был немал и достаточно необычен (содержа в себе посреди классической «тургеневской» манеры как бы предвестие Бунина), и *неудача* литературной судьбы Леонтьева его интересному дарованию *несоразмерна*. Дело было, помимо неравенства дарований, также и в чем-то другом. Дело было, возможно, и в общей историко-политической позиции, также воздействовавшей на литературную судьбу. Эволюция леонтьевской беллетристики совершалась в русле общей его мировоззренческой эволюции: Леонтьев-художник должен был отвернуться от русской жизни по мере ее продвижения по гибельному пути. Теоретически он мог отстаивать охранение распадающейся «формы» (равно государственной и литературной — это был для него единый процесс[3]) и ее эстетики, художественно не мог «отражать» реальное изменение русской жизни. Художественно, как и биографически, происходило «величавое удаление среди восточных декораций», по автоописанию[4]: восточные повести сменяли произведения «из русской жизни». Как будто он пополнял тем самым ряд европейских романтиков, эстетически бежавших от современности (от Шатобриана и Байрона до Флобера и Гогена), но художественный результат в его случае был иной. Характеристикой дара Леонтьева было также и то, что художник слишком сросся в нем с историческим мыслителем и

---

[1] Письмо от конца апреля 1891 г. //Литературная учеба. 1989. № 6. С. 128.

[2] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Сочинения. Т. 12. М., 1996. С. 345.

[3] Свою теорию формы Леонтьев сформулировал применительно к своей историософии и распространил на литературный анализ; см. об этом ст. «Литературная теория Константина Леонтьева» в настоящей книге.

[4] В автобиографической «Моей литературной судьбе» (1875) // Литературное наследство. Т. 22–24. М., 1935. С. 452.

идеологом, и отвращение от «текущего» не могло пройти писателю даром. Следствия он пожинал в вышецитированной переписке с Вс. Соловьёвым, когда увидел себя «в толпе писателей» (заметим, что формулирует это он сам), *«бессильных изобразить современную Россию»*. Следствием стала несущественность леонтьевской беллетристики для русской литературы, при незаурядном таланте автора. Леонтьев-прозаик выпал из истории русской литературы — *несправедливо, но не случайно,* приходится так об этом сказать, — и хотя бы отчасти он был в этом «сам виноват», как ему заметил Всеволод Соловьёв. Прозу Леонтьева мы вспоминаем сегодня, но она должна быть не только заново издана, что уже начато, но и историко-литературно продумана, литературоведчески вписана в историю литературы.

У Леонтьева была своя картина русской литературы и своя типология современников. Любопытно, что антиподом Достоевского в леонтьевском ценностном мире оказывался Герцен. Герцен — его любимец, вопреки очевидной между ними философской и политической розни. Можно это объяснить и идейными сближениями — герценовской переоценкой западного мира, европейского буржуа и французского пролетария после 1848 года (самую формулу «среднего европейца» Леонтьев придумал, следуя Герцену), — но далеко не только этим и не главным образом этим. Тут, по леонтьевской классификации видов любви, — любовь-восхищение, эстетическая любовь. Тут закон социально-эстетического избирательного сродства, по которому и «революционерство» Герцена видится как «эстетический каприз», на котором лежит «печать феодальной поэзии и барского изящества», — в то время как Достоевский объединяется в глазах Леонтьева с его идейным антагонистом Щедриным по признаку «неизящества»: «А у Достоевского и Щедрина нет уже и тени изящного; они и не умели его изображать» (VIII, 299). Он «питал отвращение к тому разрыхлению и размягчению души, в котором теряется всякая форма», — писал об отношении Леонтьева к Достоевскому Бердяев[1]. Та самая *форма* по-леонтьевски.

Достоевский, Щедрин и Герцен — все писатели-идеологи, как и Леонтьев сам. Как идеологи они в достаточном антагонизме друг к другу, хотя и имеют точки сближений. Но в леонтьевской типологии они близки и чужды друг другу и самому Леонтьеву по особому признаку — «изящества» и «неизящества». Это некое органическое свойство, важнейшее идеологических разделений, и

[1] *Бердяев Н.* Константин Леонтьев. С. 170.

очевидно, что размежевание по этому признаку глубже залегает и больше значит в его типологии писателей-современников.

В ситуации Леонтьева с Достоевским именно так — органическое отталкивание глубже идеологического признания, которое тоже есть. Послушаем, что звучит сильнее в таком, например, высказывании, которое можно считать достаточно полным его суждением о Достоевском-писателе: «Достоевский с несколько бледным и далеким сиянием христианского креста над клоакой окровавленного гноища» (VII, 274). В этом сильном образе для Леонтьева весь Достоевский в двойственном лике ценного идеолога и «изломанного», неприятного писателя; и на эту двойственность писателя наложена двойственная оценка критика — признание и отталкивание. Но «клоака» — на первом плане картины, сияние креста — далекое и бледное. И такое распределение планов определяет картину в целом.

Но прение «о всемирной любви» обнаружило иллюзорность также и идейного союзничества и границы идеологического признания. Сказывались они и в художественных оценках. Художника Достоевского Леонтьев не мог любить эстетически, но мог судить идеологически, а в этих случаях, по своему обычаю, мало считался с замыслом и художественным миром писателя. Ту же самую догматическую критику, что и на речь о Пушкине, последнее публицистическое выступление Достоевского, он наводил и на его последний роман, отдавая предпочтение Ферапонту, «отшельнику и строгому постнику», против Зосимы и ссылаясь при этом на мнение оптинских старцев (подтверждений документальных этому нет[1], но это правдоподобно). Но в основном вступая все же в противоречие с православной Россией; повторим из Розанова: «Вся Россия прочла его «Братьев Карамазовых» и изображению старца Зосимы п о в е р и л а». Архимандрит (тогда) Антоний (Храповицкий) вспоминал о том, как был озадачен и изумлен резким выступлением Леонтьева «против горячо любимого мною писателя Ф. М. Достоевского» и его суждением о «бессмертном романе»: «Достал я тогда все номера журнала с этою повестью и, помню, прочитывал их до рассвета с широко раскрытыми глазами, которые и потом долго не хотели смыкаться, когда я ложился в постель»[2].

---

[1] *Котельников В. А.* Оптина пустынь и русская культура // Русская литература. 1989. № 3. С. 24.

[2] Памяти Константина Николаевича Леонтьева // Лит. сборник. СПб., 1911. С. 314, 318.

Но не только Ферапонта взял Леонтьев под защиту, но — в письмах Розанову — и самого Великого инквизитора. Свою политическую утопию монархического и православного социализма — «союз социализма («грядущее рабство», по мнению либерала Спенсера) с русским Самодержавием и пламенной мистикой (которой философия будет служить, как собака)» — он мыслил с участием Великого инквизитора: «И Великому Инквизитору позволительно будет, вставши из гроба, показать тогда язык Фед. Мих. Достоевскому». Здесь он был пророком, в грядущей русской истории Инквизитор такой язык Достоевскому показал. Леонтьев такую утопию описывал двойственно: знал, что будет «жутко», но и всерьез рассчитывал такое будущее как свой политический проект: «А иначе все будет либо кисель, либо анархия»[1].

Так он наводил идеологическую критику на роман Достоевского, другой же его роман в тот же самый последний год своей жизни одаривал идеологической «похвалой» (по этому случаю и писал Александрову, что ему Достоевского похвалить нелегко). В своей второй статье о Достоевском (после «О всемирной любви») — «Достоевский о русском дворянстве» (1891) — он хвалил не роман («Подросток»), а «политическое нравоучение» (VII, 446), какое он нашел на последних страницах романа.

На этих последних страницах «Подростка», однако, вовсе не политическое нравоучение, а эстетическая программа Достоевского-романиста, которой словно не замечает Леонтьев. Она известна: роман случайного семейства, возникший на почве «общего беспорядка и хаоса», обстановка романа — «отсутствие родового предания и красивых законченных форм»; роман Достоевского отмежёвывается на этой почве от другой романной модели, характеризуемой пушкинскими преданьями русского семейства (Лев Толстой). «Если бы я был русским романистом и имел талант, — пишет на этих страницах «лицо постороннее», которому доверено автором «мнение» о записках подростка, — то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя» (13,453).

Эти слова и выписывает Леонтьев в своей статье, подчёркивая их собственным курсивом и рассматривая как то самое «по-

[1] Из письма от 13 июня 1891 г. // Русский вестник. 1903. № 5. С. 174.

литическое нравоучение» о том, что «дворянство нужно», — хотя и удивляясь при этом, как такой вывод мог проистечь из романа, в котором лица из дворян показаны в непривлекательном виде и не располагают «к политическому, так сказать, доверию» (VII, 441–446). Он принимает как бы за чистую монету выписанные слова, то ли наивно не замечая, то ли цинически игнорируя окружающий их авторский контекст. В контексте Достоевского это характеристика чуждой социально-эстетической модели, от которой отталкивается роман Достоевского. Но это чуждое и уже «историческое» для Достоевского как раз отвечает социально-эстетическому идеалу Леонтьева; Достоевский от противного дал формулу его идеала. Леонтьев и положил силы на охранение «красивых законченных форм», тоску по которым Достоевский определяет как «русский мираж»; про собственный же роман говорит, словно принимая и подтверждая неприязненную леонтьевскую оценку: «Работа неблагодарная и без красивых форм» (13, 454–455). И — опять подтверждая леонтьевскую оценку — «изящного воздействия на читателя» не обещает. Достоевский одержим другой тоской — «тоской по текущему»: эта формула писательской позиции здесь и дана, в финале «Подростка». Но погруженность в «текущее» и отвращает эстетически Леонтьева в Достоевском. Так, статья «Достоевский о русском дворянстве» бросает свет на взаимопротиворечие и даже антагонизм эстетик двух писателей — хотя как будто в статье не об этом речь. Противоречие эстетик и образов красоты.

13

Любовь, гармония, зло, наконец — *красота*. Стоит выделить и назвать эти темы, на которых они сошлись-разошлись, чтобы почувствовать, какого размера был спор. О красоте прямого спора не было, но вопрос о ней таился в подкладке спора. «И почему же он, пламенный эстет, словно не слыхал слов Достоевского, что к р а с о т а с п а с е т м и р?..» — спрашивал в 1916 г. С.Н.Булгаков, разделяя более или менее общее недоумение.

Что бы можно было сказать на это? Прежде всего — что не так-то просто было ему их тогда услышать, потому что слова эти не были столь знамениты при Достоевском и Леонтьеве; это уже потомки-интерпретаторы извлекли их из текста «Идиота», на пространствах которого они словно бы нарочито затеряны, и превратили в популярный афоризм, потерявший связь с источником. Было проверено: до недавнего времени редко даже кто

из филологов знал точно, где это сказано у Достоевского. Сейчас история эта распутана в особенности благодаря специальной недавней статье Л. М. Розенблюм[1]. Но еще предстоит понять смысл достаточно сложного и странного структурного решения автора в «Идиоте»: дважды другие персонажи напоминают князю эти слова как сказанные им где-то за кадром романного действия, они, таким образом, являются в тексте по воле автора уже как цитата из князя, как эхо где-то когда-то им сказанного — хотя он присутствует тут же и, кажется, мог бы произнести их сам как свое прямое слово. Но воля автора отчего-то была ввести их столь косвенным и приглушенным образом. Или же мог бы хотя бы как-то князь на это напоминание отозваться — не отзывается. Словно бы, выпустив на свет эти пламенеющие слова, автор в то же время их утаил — и после «Идиота» их открыто не заявлял. *«Но мы пощажены не будем, / Когда ее не утаим...»*

И Достоевский не был пощажен, хотя и утаил: осторожность и затаенность явления этих слов в романе была попрана последующей громкой судьбой знаменитого афоризма (оформленного как крылатое слово прежде всего стараниями Владимира Соловьева, так что можно сказать, что общеизвестные слова Достоевского созданы Соловьёвым). Достоевский словно стремился заранее это предотвратить и не хотел, чтобы это обжигающее слово вышло на свет как его прямое слово.

Это слово он утаил, но позже с силой высказывал иную идею о красоте, тоже ставшую общеизвестной цитатой, — о красоте как не только таинственной, но и страшной силе, о двуликости красоты. Согласовать две эти идеи, две эти разные сущности (или же проявления единой сущности?) красоты всегда было трудной задачей в философских интерпретациях Достоевского.

Леонтьев, «пламенный эстет», таким образом, не мог услышать, что красота мир спасет, просто прежде всего потому, что при нем этих слов еще как бы не было (лишь к концу его жизни они начали оформляться в выступлениях Соловьёва), — но не только поэтому. И услышал бы — так не принял бы, потому что идея этих слов была чужда Леонтьеву философски — чужда пониманием как красоты, так и спасения. Для него красота была скорее *спасаемой ценностью,* чем *спасающей силой.* Также и вопрос о спасении существовал иначе для Леонтьева: он бы не стал говорить о *спасении мира.* О конечных судьбах мира мы зна-

---

[1] *Розенблюм Л.* «Красота спасет мир»: (О «символе веры» Ф. М. Достоевского) // Вопросы литературы. 1991. № 11–12.

ем, как он судил и внушал Достоевскому, каркал, как свирепый эсхатолог. Вопрос о спасении стоял иначе для Леонтьева — не спасение мира, а только *личное* спасение, во-первых, и загробное, *потустороннее,* во-вторых: леонтьевский «трансцендентный эгоизм», как он называл свое учение о спасении.

В свое время о. Павел Флоренский провел систематическое и пунктуальное разграничение своего *религиозного эстетизма* — потому что свое мировоззрение он признал таковым — «от религиозного же эстетизма» Леонтьева[1]. В свою очередь этот последний можно отграничивать от религиозного же эстетизма Достоевского. Смелое понятие религиозного эстетизма Флоренский ввел как характеристику собственной «православной теодицеи», но сопоставлением с Леонтьевым устанавливал возможность религиозного же эстетизма иного типа. Можно сказать иначе: возможно, вводя свой не совсем обычный для богословского сочинения термин, он отталкивался от общеизвестного эстетизма Леонтьева в сочетании с его религиозным сознанием, с тем чтобы резче противопоставить ему характер соединения этих начал в собственной религиозной философии. К типологии Флоренского представляется обоснованным подключить Достоевского, чье миропонимание отличало также соединение горячего христианства с «мыслью о верховенстве красоты», и привести таким образом в сопоставление *три религиозных эстетизма* в русской мысли конца прошедшего — начала нашего века. Такое сопоставление — тема на будущее. Во всех трех случаях, очень по-разному, философия красоты сочеталась с христианским сознанием. Как по-разному — в этом все дело.

«Тут дьявол с Богом борется...» — все это помнят. Где *тут?* На поприще красоты как арене последней духовной битвы в сердцах людей. Разве не свидетельство это знаменитое место о верховной роли красоты в онтологии Достоевского? Роль ее такова, что решающая духовная борьба происходит на плацдарме красоты. Но знаменитое место надо верно читать. Вглядимся, вслушаемся: как формулирует через Митю Достоевский. В *буквальный смысл* вглядимся — как грамматически это выражено. Дьявол с Богом борется — именно так, глагол борьбы в единственном числе. Это значит: субъектом борьбы является дьявол, оспаривающий у Бога принадлежащую Тому красоту. Страшная двусмысленность красоты, в которой сходятся все берега и все

---

[1] *Свящ. Павел Флоренский.* Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 585–586.

противоречия вместе живут, — это феноменология красоты как плод борьбы, идущей в недрах ее онтологии. Онтологии, нетождественной той феноменологии красоты в человеческом мире, о которой — Митина исповедь горячего сердца. Феноменология красоты являет ее «как осуществленное противоречие, как эстетическую категорию трагического», комментировал Я. Э. Голосовкер речь Мити Карамазова[1], как состояние страстной борьбы антагонистических сил бытия в сердцах людей. Но феноменология красоты не теряет связи с ее онтологией и в нарисованной Митей картине страшного двоения красоты. Теряя же эту связь, она открывает возможность того прочтения романов Достоевского, какое мы находим в статье Леонтьева «О всемирной любви». Трагическая феноменология красоты как единственная реальность («Вот жизнь...») — мир Леонтьева. И мир романов Достоевского в интерпретации Леонтьева — трагическая гармония, в которой «противоречия вместе живут». Противоречия, обращенные интерпретирующим взглядом в живописный контраст, светотень, в эстетически закругленный мир своеобразной «реальной» («реально-эстетической») гармонии. Леонтьев чутко читал Достоевского как трагическую феноменологию красоты, ту самую, о какой со священным ужасом поведал нам Митя. Но он читал ее вне той онтологии красоты, о которой тоже знает Митя. Он в целях своей философской модели провел вторичную эстетическую обработку потрясающей нарисованной Митей картины. И получилось: «Вот жизнь, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом гармония». Оказалось достаточно изменения точки зрения, чтобы мир Достоевского превратился в мир Леонтьева.

Интересно: подобный эффект получался и в тех интерпретациях Достоевского, где неполно прочитывался митин монолог о красоте. Так, С. Н. Булгаков в статье «Две встречи» (1924), где он пересматривал свой прежний взгляд на «Сикстинскую Мадонну», находя в ней теперь лишь демоническую, люциферическую, двусмысленную эстетику Ренессанса, «с его язычествующим христианством», в параллель ей вспомнил известное место из «Братьев Карамазовых»: «К слову сказать, такую красоту только и знал Достоевский, свидетельствовавший о наличии в ней и содомских и миротворческих начал, видевший в ней арену борьбы Бога с дьяволом. Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла «спасти мир», ибо сама она нуждается

---

[1] *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. М., 1963. С. 82.

в спасении»[1]. Ошибка в прочтении здесь центральная для неточного понимания: прочитана «борьба Бога с дьяволом» на месте борьбы дьявола с Богом в тексте Достоевского. И в результате картина эстетики Достоевского оказывается чрезвычайно сближенной с характеристикой эстетики Леонтьева как наследницы ренессансной, и с язычествующим христианством тоже, в более ранней статье С. Булгакова о Леонтьеве (1916).

К противоречию Леонтьева и Достоевского на поприще эстетики имеет отношение вышепомянутое разграничение, проведенное о. П. А. Флоренским. «Там красота далее всего от религии, а тут она более всего выражается в религии» — центральный пункт разграничения, развернутого по признакам, в том числе: красота леонтьевская как «оболочка, наиболее внешний из различных «продольных» слоев бытия» и — «сила, пронизывающая все слои поперек» у Флоренского[2]. Но подобное же структурное различие разделяет образы красоты у Леонтьева и Достоевского.

Первая статья Леонтьева о тургеневском «Накануне» (1860) заканчивалась замечательными словами о красоте не только вечной, но и растущей во времени (VIII, 14), которые мы уже не раз цитировали (в двух других леонтьевских статьях в настоящей книге). Может быть, это было лучшее, что вообще им было сказано о самобытной силе красоты.

Тогда, в начале 60-х, и Достоевский варьировал ту же мысль[3]. Заявляя в статье «Г-н —бов и вопрос об искусстве» (1861), что красота всегда полезна и «Илиада» полезнее Марка Вовчка, он по поводу фетовской антологической «Дианы» писал о «молении перед совершенством прошедшей красоты» (18, 97). И здесь же говорил о потребности в красоте, которую человек принимает «без всяких условий, а так, потому только, что она красота...» (18, 94).

Этому молодому и свежему эстетизму обоих авторов предстояло на их дальнейшем пути сочетаться с «условиями» в виде созревших мировоззренческих установок, религиозного сознания, политических позиций. Кажется, столь многое сближало

---

[1] *Булгаков С. Н.* Сочинения: В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 631, 634.

[2] *Свящ. Павел Флоренский.* Столп и утверждение Истины. С. 585—586.

[3] Статью Леонтьева о «Накануне» в «Отечественных записках», видимо, он читал и отозвался о ней во «Времени» (анонимно об анонимном, не зная, видимо, имени автора) как о написанной «с достоинством» (27, 132).

их и на этих путях — на деле, однако, нарастало противостояние двух религиозных эстетизмов (если принять и расширить типологию П. А. Флоренского), решительно различавшихся содержательно и структурно и даже как бы противоположно направленных, — противостояние, взорвавшееся великим спором 1880 года.

14

«Ваш подпольный пророк Достоевский», — писал Леонтьев Анатолию Александрову 3 мая 1890 года из Оптиной пустыни[1]. Александров был его ученик и поклонник Достоевского, как и все почти его молодые ученики. Леонтьева огорчало это, и он неустанно высказывался по адресу их кумира и произвел таким образом по-своему гениальную формулу, слив пророка пушкинской речи с человеком из подполья и выразив всю глубину своей социальной, идейной и человеческой неприязни, но с оттенком уважения и сознанием значения. В известном смысле это словечко — синтез его отношения к Достоевскому. Но это сам он столь напряженно за Достоевским следил из собственного подполья своей неуслышанности и непризнанности, как аутсайдер в своей эпохе за ее центральным лицом.

Сейчас мы слышим обоих и заново переживаем тот спор, который и до сих пор для нас не остыл. «С Достоевским и Толстым Л-в разошелся как угрюмый и непризнанный брат их, брат чистого сердца и великого ума. Но он именно их категории». Так Розанов в 1903 году заключил свой комментарий к публикации писем Леонтьева[2]. Это так, но они разошлись не по недоразумению или, допустим, с чьей-либо стороны недопониманию. Они разошлись обоснованно и серьезно, и противоречие их было из тех, какими движется умственная жизнь. И оценивать нам его сегодня не в чью-то пользу. Это был не мирный унисон, из какого никогда в истории мысли путного не было, а в конце концов, сегодня с нашей дистанции, та самая поэтическая борьба, какую так любил Леонтьев.

1993–1994

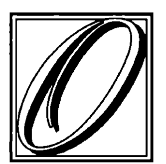
---

[1] *Александров А.* С. 97.

[2] Русский вестник. 1903. № 6. С. 431.

Из двадцатого века

АРХИТЕКТУРНОЕ В КНИГЕ ПРУСТА



бычное впечатление читателя Пруста определяется словом «поток»; это слово всегда в ходу, когда пишут и говорят о Прусте — «поток сознания» здесь особенно частое слово. Огромный текст легко воспринять как сплошной поток воспоминаний и впечатлений, собрание фрагментов и тонких замечаний, собрание слабо организованное, где непросто разглядеть скрепляющий замысел и направляющие линии большой книги. Но ничто так не огорчало автора, как подобное впечатление, он не хотел, чтобы книгу читали как мемуары, как историю жизни. Он хотел, чтобы видели в ней *конструкцию*, архитектурное построение, а в построении этом — скрытые в нём чувство жизни и философскую позицию, «интеллектуальные верования», как это он называл[1]. «Там, где я искал великие законы, говорили, что я копаюсь в деталях» — так на последних страницах последнего тома он отзывался о своей репутации наблюдателя мелочей[2]. После выхода первого тома, «В сторону Свана», который читатели и критики склонны были особенно рассматривать как воспоминания, одному своему проницательному читателю Пруст в 1914 году писал: «Наконец я нахожу читателя, *угадавшего*, что моя книга — догматическое сочинение, что это конструкция!»[3] *Угадавшего* — пото-

---

[1] «Нет, если бы я не имел интеллектуальных верований и только хотел вспоминать <...> — я бы не взял на себя труд писать, будучи столь больным» (*Marcel Proust et Jacques Rivière.* Correspondance (1914 — 1922). Paris, Plon, 1955, p. 3).

[2] *Marcel Proust.* A la recherche du temps perdu. T. 1–3. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1954. T. 3, p. 1041. Не изданные по-русски к моменту написания этих заметок последние части книги Пруста цитируются в переводе автора заметок по 3-му тому этого издания с указанием страницы в скобках после цитаты. Первые тома цитируются в известных переводах А. А. Франковского и А. В. Фёдорова.

[3] *Marcel Proust et Jacques Rivière.* Correspondance, p. 1.

му что только в итоге последнего тома должна была обнаружиться цель всего построения — а это случилось уже посмертно, когда «Обретённое время» явилось в свет спустя пять лет после Пруста.

Жак Ривьер угадал заранее, а вот такой рафинированный читатель, как Хосе Ортега-и-Гассет, считал, что в пренебрежении обычными сюжетными скрепами, тем, что он называл «приключением», Пруст превзошел допустимую меру: нет и намёка на драматический интерес, действие движется так медленно, что кажется «последовательностью экстатических молчаний», роман без скелета, «бескостное тело», «туманное облако, подвижная плазма»[1]. Типичное впечатление — и его разделял читатель столь рафинированный, но и его впечатление было незавершённым до «Обретённого времени». Книга являлась частями, на протяжении многих лет, и картина целого могла составиться лишь в итоге — в посмертном итоге, так что оптический обман читательский был словно заложен в замысле. «Только к концу книги, когда все жизненные уроки уже восприняты, моя мысль обнаружится»[2]. (Это отчасти напоминает историю пушкинского «Онегина», где друзья-читатели с удовольствием находили отражение личности Пушкина в так называемых лирических отступлениях, но по части «создания» (Вяземский[3]), т. е. цельного восприятия, часто что сказать не знали). Но и до сих пор типичное впечатление у читателя Пруста остаётся типичным.

Можно сослаться и на другое подобное впечатление рафинированного также читателя, русского читателя — Л. В. Пумпянского, в статье 1926 года говорившего о той же основной тенденции разрушения целенаправленного сюжета, что привело у Пруста к власти в произведении самого материала, освобождённого от диктатуры единого замысла, *материала, не подчинённого замыслу* — «потому что не только материал не подчинён, но и нечему его подчинять, потому что никакого единого замысла и нет <...> По мере рассеяния целенаправленности вдруг стал бесконечно интересен материал». Материалом этим Пумпянский назвал «новый обостренный интерес к человеку»: «Пруст

---

[1] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 277–278.

[2] *Marcel Proust et Jacques Rivière.* P. 2.

[3] «Онегин хорош Пушкиным, но, как создание, оно слабо» (из письма П. А. Вяземского А. И. Тургеневу 18 апреля 1828 г. // Архив братьев Тургеневых. Вып. VI. СПб., 1921. С. 65).

совершенно и до конца отказывается от сюжета, следовательно, и от принципа отбора в материале. Поэтому через до конца разрушенные стены может влиться в его роман весь новый обостренный интерес к человеку. Оба процесса встретились»[1]. Эти прекрасные замечания тем не менее, вероятно, бы вызвали возражение Пруста как очередной оптический обман читателя пусть и столь замечательного, но впавшего тоже в типичное для его читателей неразличение самого дорогого автору — «замысла». Но и Пумпянский это писал, не зная еще «Обретённого времени», когда же узнал, то во второй статье о Прусте (1930), пока не опубликованной, написал, что конец романа («герой начинает понимать, что жизнь — не линия, идущая вперёд, а растущая вверх пирамида нагромождённых лет», и он «стоит, дрожа», на этой «колоссальной вышины пирамиде») — «производит грандиозное впечатление»[2].

Грандиозное впечатление — завершённое впечатление, и оно даёт архитектурный образ целого на месте первоначального безархитектурного совершенно («до конца разрушенные стены»).

Итак, *поток* или *конструкция*? Притом конструкция «строгая», архитектура «солидная», кропотливо рассчитанная — это всё собственные объяснения автора, который ни о чём так много не говорил по поводу своего труда, как об этой архитектуре книги. Но она же — «скрытая», «вуалированная», «тем менее быстро воспринимаемая, что она широкомасштабна» — тоже его слова[3]. У Пруста было два сравнения, две ассоциации в его объяснениях — архитектурная и музыкальная. Создание своего труда он любил уподоблять построению собора или развитию темы в сложном музыкальном произведении. В тексте романа не раз описан эффект медленно углубляющегося восприятия музыки: «Я любил предлагать своему вниманию только то, что для меня ещё было вначале тёмным, чтобы в процессе повторяющихся исполнений присоединять одни к другим, благодаря возрастающей ясности, фрагментарные и прерывистые линии конструкции, вначале почти совершенно скрытой в тумане»

---

[1] Произведённое и названное. Философские чтения, посвящённые М. К. Мамардашвили. М., 1998. С. 13–14. Публикация Н. И. Николаева.

[2] Архив Л. В. Пумпянского.

[3] Correspondance générale de Marcel Proust. T. 3. Paris, Plon, 1932, p. 69.

(3, 371–372). Читатель Пруста должен с подобным же напряжением внимания проделать подобный труд по ассоциативному собиранию целого — труд, какого не знал, как правило, читатель прежнего романа.

Мераб Мамардашвили в своих «Лекциях о Прусте» говорил о «допрустовской эпохе отношения к произведению», в которой мы по-прежнему живём[1]. В самом деле, книга Пруста означала поворот в отношении к тому привилегированному виду литературных произведений, каким был европейский роман. Структура его представлялась к концу XIX столетия вполне сложившейся — и вот она изнутри взрывалась или, может быть, будет вернее сказать, разлагалась той картиной сознания человека, что утверждалась на месте традиционного действующего героя романа в книгах Пруста и Джойса. Парадокс этих новых опытов был в том, что несравненно более мелочная и дробная картина сознания совмещалась здесь с необычной для классического романа монументальностью большой формы. Прустом и Джойсом были созданы в первой четверти нашего века сверхроманы, монументальные построения, эпопеи, сопоставимые по их внутреннему масштабу не с отдельными романами XIX века, а разве что с *циклами* Бальзака или Золя.

Сквозь уникальность книги Пруста в ней проступает общий тип превращений в романе начала XX века. О. Мандельштам в год смерти Пруста заметил в одной из своих статей о «расплывчатости, безархитектурности европейской научной мысли XIX века»[2]. Что касается художественной, эстетической мысли, то её движение к концу столетия может быть подтверждением. Художественная, и очень определённо — искусствоведческая мысль рубежа веков — шла к архитектурности; архитектурный (конструктивный, «формальный») принцип приобретал повышенное значение, что отвечало развитию самого искусства: «развитие самого искусства <...> благоприятствовало осознанию конструктивных моментов художественного произведения. Теоретическая мысль исследователей не могла не направиться именно в эту сторону»[3]. Повышенное значение конструктив-

---

[1] *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. М., 1995. С. 23.

[2] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 174.

[3] *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 61. В книге дана превосходная характеристика западноевропейского искусствоведения (К. Фидлер, А. Гильдебранд, В. Воррингер, Ю. Мейер-Грефе, Г. Вёльфлин) с этой точки зрения (с. 60–76).

ный момент получал и в романе Пруста, как ни может быть неожиданно такое заключение для читателя Пруста. Тем не менее при видимой аморфности и даже дезорганизованности произведение Пруста больше осуществляет архитектурный принцип, чем роман XIX столетия, более «свободный» и менее «построенный». Пруст был очень заинтересован как вдохновляющими примерами циклической идеей Бальзака с возвращением тех же героев в новых романах и музыкально-циклической оперной идеей Вагнера с возвращением лейтмотивов. Но не такое внешнее объединение самостоятельных произведений (серия, цикл) ему было нужно, а единая большая книга, к тому же особенным образом совместившаяся с человеческим существованием её автора. «Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. В течение отпущенного ему времени романист должен создать единственный свой роман — поэтому очень длинный. Многотомность романа, таким образом, факт принципиальный» Это — Лидия Гинзбург о Прусте[1].

Но эта книга-жизнь, единственная и длинная, требует каких-то новых внутренних скреп; и они оказываются у Пруста одновременно более музыкально-тонкими и более архитектурно-жёсткими, чем стихийно-жизненное единство прежнего романа, осуществляемое сюжетом, единством действия. Это сложившееся единство романа трансформируется и разлагается под пером Пруста, но тем более жёсткая конструктивность нужна, чтобы книге не превратиться и в самом деле в то «бескостное тело», за которое не случайно всё же так часто её принимают.

Пруст в одном письме заметил о своем произведении: «Так как оно представляет собой конструкцию, в ней по необходимости есть пролёты и столбы (des pleins, des piliers), и в интервале между двумя столбами я могу предаваться мелочным описаниям»[2]. Вся эта масса воспоминаний, впечатлений и мелочных описаний, с которой имеет дело читатель, весь этот *поток* — поток не сплошной, с литературно-архитектурной точки зрения, которою автор больше всего дорожил, это лишь «интервалы», пролёты между столбами, опорными пунктами, между которыми весь этот материал не должен провисать (но местами всё же он провисает). Что же это за столбы и опоры? Это в «потоке сознания» его философские кульминации — моменты встречи времён, явления прошлого в настоящем, реминисценции,

[1] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 371.
[2] *Marcel Proust et Jacques Rivière*, p. 114.

словно бы отменяющие временнýю последовательность, тот самый «бег времени», который будет назван Ахматовой «ужасом» нашей жизни. Каждый читатель Пруста помнит эти моменты высвобождения пленной памяти, превращающейся в творящую силу и возвращающей человеку в его стеснённом существовании его настоящее бытиё.

Прошивая свой бесконечный «поток» такими опорными реминисценциями-лейтмотивами, Пруст и ждал от читателя такого же трепетного переживания ритма их возвращения, способности терпеливо связывать «фрагментарные и прерывистые линии конструкции, вначале почти совершенно скрытой в тумане».

Эту борьбу со временем автор вёл на последнем рубеже и вспоминал при этом бесконечную сказку «Тысячи и одной ночи». Можно сказать, что он тысячу и одну ночь в той самой своей пресловутой пробковой комнате писал свой роман, по ночам, как «Тысячу и одну ночь», т. е. под приговором, под страхом смерти. И точно к последнему сроку успел: успел закончить роман перед самой смертью. Свод завершённой жизни был сведён на последних страницах романа. Но этот свод на самом деле замкнут уже над головой ребёнка на самых первых страницах книги.

В одном из писем (Полю Судэ, 18 декабря 1918) Пруст сообщал: «Это произведение <...> так тщательно “скомпоновано”, <...> что последняя глава последнего тома была написана тотчас же после первой главы первого тома. Вся “середина” (entre-deux) писалась потом»[1]. Это признание многое объясняет и в композиции книги Пруста, и в том особенном чувстве жизни, какое она у нас оставляет.

Книга следует, часть за частью, биографическому сюжету героя — *однако архитектура книги особенным образом противоречит сюжету*. Жизнь маленького героя «Комбре» открыта в неизвестное будущее — но в то же время это будущее уже известно и прожито, уже обратилось в прошлое; рассказ о детстве имеет своими опорами такие моменты в существовании уже отжившего человека, которые придают этому направленному вперёд сюжету возвратный характер воспоминания; на перспективное движение ложится тенью движение ретроспективное. К тому же посередине пересекает картину детства «Любовь Свана» — роман в романе, отодвигающий нас ещё глубже в прошлое, во вре-

[1] Correspondance générale, p. 72.

мена до рождения рассказчика. Движение в будущее и возвратное движение в прошлое накладываются одно на другое.

«Давно прошло то время, когда отец мог сказать маме: “Ступай с мальчиком”. Возможность таких часов навсегда исключена для меня. Но с недавних пор я стал очень хорошо различать, если настораживаю слух, рыдания, которые я имел силу сдержать в присутствии отца и которые разразились лишь после того, как я остался наедине с мамой. В действительности они никогда не прекращались; и лишь потому, что жизнь теперь всё больше и больше замолкает кругом меня, я снова их слышу, как те монастырские колокола, которые до такой степени бывают заглушены днём уличным шумом, что их совсем не замечаешь, но которые вновь начинают звучать в молчании ночи».

Время возвращается по мере того как шум времени замолкает вокруг. И с первых страниц печать итога возвратной тенью ложится на весь процесс, который воссоздаётся в цикле романов. Архитектурный свод *завершённой* жизни, который должен быть замкнут в последней части последнего тома, на самом деле замкнут уже над головой ребёнка. «Тона реквиема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощённого героя»[1]. Это сказано не о Прусте, это здесь излагается общий закон бахтинской теории автора и героя. Но это сказано как будто о Прусте — и в том числе об исключительной роли *ритма* — организующей силы его романа: «Ритм охватывает п е р е ж и т у ю жизнь, уже в колыбельной песне начали звучать тона реквиема конца»[2].

И совсем не случайно последние сцены написаны сразу за первыми, а вся «середина», т. е. вся жизнь героя-рассказчика, прочно заключена в этом «entre-deux», заранее ограничена безусловным концом. Поэтому не свободный сюжет, «как в жизни», а *ритм*, который предполагает «некоторую п р е д о п р е д е л ё н н о с т ь стремления, действия, переживания (некоторую смысловую безнадёжность); действительное, роковое, рискованное абсолютное будущее преодолевается ритмом...»[3] Так, у Пруста, по замечанию Гаэтана Пикона, нет подлинного настоящего времени, которое бы не знало своего будущего. Повествование о начале жизни на самом деле исходит уже с конца, и поступательное движение человеческой жизни в будущее, образующее

---

[1] *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 200.

[2] Там же. С. 201.

[3] Там же. С. 189.

цепь романов, сразу же обращается некоторым образом в иллюзорное: «приливы жизни несутся волнами жизненного отлива (le flux de la vie n'avance que sur les eaux du reflux)»[1].

Свод сведён в заключительном эпизоде «Обретённого времени», где в сознании человека «встречаются» (впервые в таком полном составе) все возникавшие прежде реминисценции, теперь окончательно закреплённые и присвоенные сознанием человека именно потому, что время кругом него затихает. Путь героя замыкается не по линии, а по дуге, параболе — фигура, которую Мераб Мамардашвили уподобляет одновременно образам движения у Данте (полёт) и гиперболической поверхности Римана (вспомним также метафору пирамиды лет, а не линии лет, на вершине которой стоит, «дрожа», старик на последних страницах — в приведённом выше пассаже Л. В. Пумпянского). «И такая же парабола, замыкающая путь, парабола воссоединения, радуга — охватывает весь роман “В поисках утраченного времени”»[2].

Приливы жизни на волнах жизненного отлива (G.Picon) — метафора для романа-потока, парабола-радуга Мамардашвили — пирамида Пумпянского — метафоры для романа-постройки. Пирамида лет, а не линия лет как жизнь человека.

Вершина этой пирамиды и есть то место, где роман начинается, место, где герой превращается в автора. Тема Пруста — спасение нашего смертного существования в творческом акте, книга — его спасение. Искусство это «истинный Страшный суд», последний суд (3, 880), возвращённый потерянный рай, который, чтобы быть возвращённым в творческом акте, должен быть потерян до этого в жизни: «подлинный рай это всегда потерянный рай» (3, 870). Всё это формулы с последних страниц, с вершины той пирамиды, на которой, дрожа, он стоит. Можно почувствовать здесь, на что опиралась амбиция автора, говорившего о романе как о своём догматическом сочинении.

Этот последний смотр впечатлений означает окончание жизни и начало книги, превращение героя в автора. Обретение прошлого в творческом акте оказывается несовместимым с человеческой жизнью («присутствием») в настоящем; на этих последних страницах рассказано, как, обретая время и память, человек теряет память сегодняшнего дня (3, 1042). Жизнь героя-рассказчика переходит *полностью* в его книгу, книга вытесняет

---

[1] *Gaetan Picon.* Lecture de Proust. Paris, 1963, p. 31–32.

[2] *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. С. 24.

и замещает жизнь. Чтобы воскресить память, надо потерять память сегодняшнего дня. Память и книга вытесняют жизнь, которая странно вот так продолжается — как бы без жизни. Человек переходит в художника без остатка, без того биографического остатка, который весь остаётся в прошлом и переходит в книгу.

Так, можно сказать парадоксально, что книга Пруста *начинается* вместе с её *сюжетным концом*, в тот момент, когда завершается рассказ героя о жизни и он в себе обретает писателя: «змея заворачивается на себя самоё и завивается в гигантское кольцо»[1].

В заключение — параллель из французской поэзии. Не знаю, замечено ли, что конструктивный термин Пруста — эти его *piliers* из письма Ривьеру — восходят к бодлеровским «Correspondance».

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forets des symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

В наиболее точном переводе К.Д. Бальмонта: *Природа это храм, где ряд живых колонн / О чём-то шепчет нам невнятными словами; / Лес тёмный символов знакомыми очами / На проходящего глядит со всех сторон.*

Вряд ли можно сомневаться, что эти *piliers* восходят к Бодлеру. Пруст цитировал Бодлера много и в статьях и в тексте романа. Бодлер и Бальзак — два главных французских имени в литературной предистории книги Пруста, как он сам её сознавал. Правда, знаменитейший программный сонет он как будто как раз не цитировал, тем не менее такая общность ключевого слова случайной быть едва ли может. Ведь оно — ключевое слово у них обоих. Это наблюдение открывает путь к обширному размышлению — во-первых, о романе Пруста на фоне французской лирики (в дополнение к тому, что можно о нём сказать на фоне Бальзака;), во-вторых же, о том, каким философским комментарием может быть строка Бодлера к техническому описанию Пруста. «Столбы», опоры его конструкции в его описании — это технический термин, но вряд ли он мог забыть, какой спиритуализации подвергся этот технический архитектурный термин ра-

[1] *André Maurois.* A la recherche de Marcel Proust. Paris, Hachette, 1949, p. 183.

нее у Бодлера. Живые колонны в храме природы — разве это не комментарий к прустовым деревьям на дороге, о чём-то неясном оповещающим человека, к его вкусам и запахам, к трансцендентным переживаниям встречи времён, какие и представляют собой опорные точки повествования Пруста? Это его живые столбы — моменты-реминисценции, возводящие простые впечатления в ранг символического переживания скрытой реальности, являемой чувственными предметами как её «иероглифами» (термин со страниц романа). Мамардашвили употреблял, говоря об этих «говорящих» моментах у Пруста, герменевтический, библейский термин — «эпифании»: впечатления-явления, впечатления-откровения; это «привилегированные явления», «которые сами по себе являются говорящими»[1] — или неясно шепчущими, по Бодлеру.

Рассказчик Пруста тоже проходит сквозь жизнь как по лесу символов, которые тоже глядят на него дружелюбными глазами, но не открывают доступа к себе, не дают себя распознать. Вертикальный символ — «живые колонны» Бодлера, — подхваченный технологическим объяснением Пруста, даёт подход к таким проблемам прустоведения, как его импрессионизм и его символизм, и его платонизм, о котором пишут исследователи. Архитектурный, строительный термин — ключ к философии книги Пруста.

1971, 1999

---

[1] *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. С. 130.

ИЗ РОМАНА МАРСЕЛЯ ПРУСТА «ПЛЕННИЦА»[1]



узнал, что в этот самый день случилась смерть, которая очень меня опечалила, смерть Берготта. Было известно о том, что он долго болел. Уже, конечно, не той болезнью, что была вначале, естественной. Природа, кажется, неспособна посылать другие болезни, как только непродолжительные. Но медицина изобрела искусство их продлевать. Лекарства и временное облегчение, которое они приносят, возобновляющееся нездоровье, если перестают их принимать, — всё это порождает призрак болезни, который укрепляется и стилизуется привычкой пациента, подобно тому как детей продолжают посещать приступы кашля после того, как их коклюш уже прошел. Потом лекарства действуют слабее, увеличивают их дозу, они не дают больше облегчения, но уже на фоне постоянного нездоровья приносят вред. Природа не предоставила бы болезни столь долгого срока. Это просто чудо, что медицина, почти сравнявшись с природой, способна заставить человека оставаться в постели и продолжать под страхом смерти принимать лекарства. С этого момента болезнь искусственно привитая пускает корни и делается болезнью хотя и вторичного происхождения, но настоящей, с той единственной разницей, что естественные болезни проходят, но никогда не проходят те, что созданы медициной, ибо ей неизвестен секрет излечения <...>

<...> Он умер при следующих обстоятельствах. После приступа уремии, сравнительно лёгкого, ему прописали покой. Но так как один критик написал, что в “Виде Дельфта” Вермеера (присланном из Гааги на выставку голландской живописи), кар-

[1] Перевод двух фрагментов, см.: Marcel Proust. A la recherche du temps perdu. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1954. T. 3, p. 182–183, 186–188.

тине, которую он боготворил и которую, как он полагал, знал очень хорошо, кусочек жёлтой стены (которого он не помнил) был так хорошо написан, что, если смотреть только на него, он был словно изысканное произведение китайского искусства, самодовлеющей красоты, Берготт съел несколько картофелин, вышел из дому и отправился на выставку. Уже на первых ступенях лестницы, которую ему предстояло преодолеть, он почувствовал головокружение. Он прошёл перед несколькими картинами, испытав впечатление сухости и бесполезности искусства столь неподлинного, неспособного соперничать с потоками света и воздуха вокруг какого-нибудь палаццо в Венеции или простого дома на берегу моря. Наконец он остановился перед Вермеером, которого он помнил более ослепительным и ни на что ему известное не похожим, но в котором, благодаря статье критика, он в первый раз заметил маленькие фигурки в синем, розовый песок и, наконец, драгоценное вещество совсем маленького кусочка стены жёлтого цвета. Его головокружение усиливалось; взгляд его застыл, как у ребенка на жёлтой бабочке, которую он хочет поймать, на бесценном кусочке стены. «Вот так я должен был писать, — сказал он. — Мои последние книги слишком сухи, мне надо было бы напитать их красками, сделать мою фразу в себе самой драгоценной, как этот кусочек жёлтой стены». Однако серьёзность недомогания начала доходить до его сознания. Ему представилась на небесных весах, отягощая одну их чашу, его собственная жизнь, тогда как на другой помещался кусочек стены, так хорошо исполненный в жёлтом. Он чувствовал, что безрассудно жертвовал первой ради второго. «Я бы не хотел однако, — подумал он, — попасть в вечернюю хронику происшествий с этой выставки».

Он повторял про себя: «Кусочек жёлтой стены с навесом, кусочек жёлтой стены». Тем временем он упал на круглое канапе; он вдруг перестал думать о том, что жизнь его стояла на карте, и, возвращаясь к оптимизму, сказал себе: «Это просто расстройство от плохо проваренного картофеля, это ничего». Новый удар сразил его, он покатился с канапе на пол, сбежались все, и посетители, и служащие. Он был мёртв. Окончательно мёртв? [Mort à jamais?] Кто может это сказать? Конечно, спиритические опыты, так же как религиозные догмы, не дают доказательств существования души после смерти. Можно только сказать, что всё совершается в нашей жизни так, словно мы приходим в неё с бременем обязательств, принятых на себя в предшествующей

жизни; в условиях нашего существования на этой земле не содержится никакой причины для того, чтобы мы считали себя обязанными делать добро, быть деликатными и просто вежливыми, ни для того, чтобы художнику-атеисту было необходимо вновь отделывать двадцать раз какую-нибудь деталь, если восхищение, которое она будет вызывать, будет уже безразлично его телу, съеденному червями, как эта часть жёлтой стены, написанная с таким знанием и тонкостью артистом, оставшимся навсегда неизвестным, едва опознанным под именем Вермеера. Все эти обязательства, не имеющие санкции в нашей жизни, кажутся принадлежащими иному миру, основанному на доброте, совести, жертве, миру, во всём отличающемуся от этого, миру, из которого мы выходим, чтобы родиться на этой земле, прежде чем, может быть, возвратиться туда, чтобы вновь пребывать под властью этих неведомых законов, которым мы подчиняемся, потому что обучены им и несём в себе этот урок, не зная, кто его в нас начертал, — законов, к знанию которых нас приближает всякая глубокая работа ума и которые не существуют только — впрочем, кто знает! — для дураков. Так что не невероятна идея, что Берготт не умер навеки.

Его похоронили, но в течение всей траурной ночи в освещённых витринах книги его, расположенные по три в три ряда, бодрствовали как ангелы с распростёртыми крыльями и казались для того, кого больше не было, символом его воскресения.

1970

Примечание к переводу

Около сорока лет тому назад я эти две-три странички из Пруста перевёл для себя и теперь позволяю себе предложить их читателям. Опубликованного русского перевода «Пленницы» тогда ещё не было, а перевод теперь известный, не так давно опубликованный, кое-где вызывает вопросы. В заключительной фразе фрагмента книги, выставленные в витринах, в оригинале — «ses livres, disposés trois par trois». В существующем переводе это передано как «его книги, разложенные по три в ряд»[1] — но как зрительно это представить себе? Если ряд не один и книг было выставлено больше, чем три, что, кажется, из текста следу-

[1] *Пруст Марсель.* Пленница / Пер. Н.Любимова. М., 1990. С. 187.

ет, то сколько было рядов? Между тем сравнение с ангелами побуждает вспомнить о мистическом квадрате, о девятке, ангельском числе, поскольку девять, три триады, это число ангельских чинов, по Дионисию Ареопагиту. Поэтому, исходя из контекста, из общего смысла фразы, я позволил себе (не будучи уверен в буквальной точности перевода) перевести «trois par trois» как «по три в три ряда».

Живопись — и не только старого Вермеера, но и новых, почти современных ему мастеров («Завтрак на траве», с которым мы сейчас встретимся) — Пруст вспоминал и обращал в свой собственный символ и на самых последних страницах своей огромной книги, которую успел закончить перед самой смертью. И как раз вспоминал по поводу своей скорой смерти. Сначала он вспомнил строку из Виктора Гюго: *Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent* — *Пускай трава растёт и умирают дети* — и продолжал:

«А я говорю, что жестокий закон искусства таков, что мы умираем, истощив себя в страданиях, для того чтобы росла трава не забвения, но трава вечной жизни, густая трава плодородных творений, на которую весело придут поколения, чтобы, совсем не заботясь о тех, кто спит внизу, справлять свой "завтрак на траве"»[1].

Пруст в романе упоминает русские имена не раз — Толстого и особенно Достоевского, мельком, немного пренебрежительно, Гоголя, Мусоргского, но как будто ни разу — Пушкина. А между тем он Пушкина здесь цитирует дважды, не зная о том, — как «траву забвенья» из «Руслана и Людмилы» (*Зачем же, поле, смолкло ты И поросло травой забвенья, Времён от вечной темноты, Быть может, нет и мне спасенья.* Удивительно, до чего здесь у Пруста прямо об этом: *спасение* — его тема, книга — его спасение; спасение нашего смертного существования в акте творчества). А за травой забвения — младая жизнь, играющая у гробового входа («l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle» у Пруста) пред равнодушной природой, которая в свою очередь прямо к Пушкину пришла из «Фауста»[2]. Пушкинское же *И пусть у гробового входа...* вторит этому «Пускай...» — *Il faut...* — у Гюго (или Гюго вторит Пушкину, надо знать точную хронологию творчеств). Пруст, не зная о том, цитирует Пушкина на ту же тему жестокого закона искусства, по которому оно справляет

[1] *Marcel Proust.* A la recherche du temps perdu, t. 3, p. 1038.

[2] См. с. 82 в настоящей книге.

свой «завтрак на траве» над нашей могилой, чтобы над ней подняться ради бессмертия в творчестве (ведь как он формулирует: «мы умираем *для того, чтобы*», «pour que»), в которое — в бессмертие — верил ли Пруст, он сам не знал. Но тут же вспоминал и евангельское зерно, которое *аще не умрёт...* — воспоминание, которым он, возможно и даже, пожалуй, наверное, был обязан «Братьям Карамазовым», где это зерно стоит эпиграфом.

Пруст тысячу и одну ночь в той пресловутой пробковой комнате писал свой роман, по ночам, писал как «Тысячу и одну ночь», т. е. под приговором, под страхом смерти. И точно к последнему сроку успел. Но ему пришлось для этого отказаться от жизни, потому что память он мог воскрешать, лишь теряя память сегодняшнего дня. Об этом он сам рассказал на тех же последних страницах — о том, как его человеческая жизнь и писание книги стали несовместимы. Память и книга вытесняли жизнь, какая странно вот так продолжалась. Человек переходил в художника без остатка, без того биографического остатка, который всегда сопровождает жизнь художника и из-за которого *меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он.* Столь абсолютное поглощение жизни искусством — редкий пример, исключительный (быть может, предшественником Прусту здесь был Флобер в своём Круассе). Отсюда и единственность этой книги в жизни писателя, она эту жизнь поглотила и с человеческим существованием писателя совпала. Хорошо говорила о Прусте Лидия Яковлевна Гинзбург, понимавшая его как никто: «Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. За отпущенное ему время романист должен создать единственный свой роман — поэтому очень длинный». Как «Тысяча и одна ночь».

Книга-жизнь — и внутри себя она стоит на других искусствах. «Охота за кладом счастливо завершается в гроте, наполненном мелодиями, в храме, украшенном витражами. Боги признанных религий отсутствуют или — так, наверное, будет точнее — растворены в искусстве» (В. Набоков). И как он культивирует, лелеет отборные мгновения, отборные впечатления, так культивирует среди персонажей отборные фигуры, которая каждая в одном экземпляре — один композитор, один живописец, один писатель, одна актриса. Они присутствуют как оправдание человеческой природы с её страстями и пороками, которых, как известно, в книге Пруста немало. Литературное слово Пруста окружено другими искусствами, на которые оно смотрит

с завистью, как на искусства более совершенные. Музыка и живопись — искусства более совершенные, более свободные, менее рациональные, более, так сказать, счастливые. Так писатель Берготт умирает перед картиной Вермеера. Он сражен Вермеером насмерть, как чем-то более драгоценным и совершенным, чем его литература.

Вот вопрос Пруста — зачем художнику, если не атеисту, то агностику, каким Пруст и был, зачем ему отделывать до бесконечности деталь, если он не услышит наших будущих восхищений? И даже Пруст со своим Берготтом рассмотрит эту деталь лишь в последний свой миг. Ведь мы о самом Вермеере достоверно мало что знаем. Но вот зачем-то нужно было ему отделывать этот жёлтый кусочек для будущего неведомого ему Пруста, чтобы тот передал своё переживание нам.

Завтрак на траве над могилами — итог книги Пруста.

2008

«ЕВРОПЕЙСКАЯ НОЧЬ» КАК РУССКАЯ МЕТАФОРА: ХОДАСЕВИЧ, МУРАТОВ, ВЕЙДЛЕ


вропейская ночь» — у этого заглавия последней книги стихов Владислава Ходасевича, написанной целиком в эмиграции, в 1922–1927 годах, у этой метафоры европейской ночи была в середине 20-х гг. уже довольно старая предыстория и идейная память; происхождения эта память славянофильского.

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес:
Светила прежние бледнеют, догорая,
И звёзды лучшие срываются с небес.

Этим стихотворением Хомякова 1835 года было открыто славянофильство — в поэзии раньше, чем в теории. Философски, идейно славянофильская традиция, кажется, не была близка Ходасевичу, тем не менее он договаривал метафору Хомякова. У Хомякова это всё же была не вполне завершённая как бы картина процесса, ещё динамическая картина: *ложится тьма густая*... У Ходасевича — картина статическая, наступившее, завершённое состояние: *европейская ночь.*

Вспоминал ли Ходасевич стихи Хомякова — Бог весть, наверное, вспоминал, поэзию русскую он знал хорошо. Но что вспоминал при этом наверное — событие совсем недавнее, взволновавшее очень и русскую мысль, — новую метафору «заката Европы» (точнее, по точному смыслу географически-космического заглавия книги, Abendland'а — вечернего мира; самое понятие Европы Шпенглер отрицал и называл «пустым звуком»[1]), родившуюся в умственных недрах самой Европы. Ну а Шпенглер, наверное, стихи Хомякова не вспоминал и навряд ли знал

[1] *Шпенглер Освальд.* Закат Европы. Т. 1. М., 1993. С. 145. «Одно только слово "Европа" с возникшим под его влиянием комплексом представлений связало в нашем историческом сознании Россию с Западом в некое ничем не оправданное единство» (там же).

(хотя хомяковская историософская топография в точности отвечает названию его книги: *на дальнем Западе*, отдалённом, отрезанном от хомяковской России), зато он читал Достоевского, который устами Версилова прямо цитировал эти стихи Хомякова — про «осколки святых чудес», которыми сами европейцы уже не дорожат, а дорожим одни мы, русские, — и Достоевский тут же по-своему развивал по следам франко-прусской войны и Парижской коммуны всё ту же метафору, но тоже как бы не довершая её: европейская современность как косые лучи «заходящего солнца последнего дня европейского человечества»[1].

Русская философская реакция на книгу Шпенглера была достаточно национально-высокомерной: мы давно это знали, а европейцы сами про себя узнали только сейчас: «Эта идея Шпенглера, неслыханная по новизне и смелости в западной мысли, нас, русских, не поражает своей новизной: человек западной культуры впервые осознал то, что давно уже ощущали, видели и говорили великие русские мыслители-славянофилы»[2]. Но и у Шпенглера его скупые суждения о России представляют как бы славянофильство навыворот: он ссылается не только на Достоевского и Толстого, но и на Ивана Аксакова, чтобы совсем исключить Россию из собственной европейской, вернее западной, проблематики[3] — как «исторический псевдоморфоз», не имевший истории до Петра, а с Петра имеющий только искусственную историю, но, возможно, пророчащий в будущем новую христианскую духовность не европейского («фаустовского») типа: «Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию»[4].

Московская книга о книге Шпенглера вызвала крайнее раздражение Ленина и стала первым импульсом к философской высылке 1922 года и, таким образом, послужила поводом к самому возникновению явления русского зарубежья в сердце послевоенной Европы (в том же году очутился в Берлине и Ходасевич). Самое раздражение Ленина было при этом проявлением, прямо по Шпенглеру, исторического псевдоморфоза — закономерной реакцией псевдомарксистского большевизма — фантасти-

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Т. 13. С. 375, 377.

[2] *Франк С. Л.* Кризис Западной культуры // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 49. То же в статье Н. А. Бердяева в этой книге. С. 57, 65.

[3] «... Русский инстинкт с враждебностью, воплощённой в Толстом, Аксакове и Достоевском, очень верно и глубоко отмежёвывает "Европу" от "матушки России"» (*Освальд Шпенглер.* Закат Европы. Т. 1. С. 145).

[4] Там же. Т. 2. М., 1998. С. 201. Также: с. 193

ческой европейской прививки на органической почве «родных осин», т. е. своего рода западнической реакцией на классическую национальную идею. И вообще, ключевое событие 1922 года стало разрешением выношенной русской мыслью темы о России и Европе, но разрешением по известному гегелевскому закону иронии истории.

Тему начал формулировать Пушкин, когда в своём возражении на доктрину Гизо и в письмах Чаадаеву задумался над положением России вне Европы — христианской Европы, как при этом он формулировал: «nous avons du avoir une existence tout-à-fait à part, qui en nous laissant Chrétiens, nous laissait cependant tout-à-fait étrangers au monde Chrétien...»[1] Заметим, как он формулирует: чуждыми не европейскому миру, а христианскому миру. *Европейскому христианскому миру.* В другом месте у Пушкина: «История новейшая есть история християнства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!»[2] Это существование вне европейской системы сложно его волновало и как европейца и как национального мыслителя, и протославянофильский акцент уже проступал в его суждениях. Наконец, уже в конце пути он сказал о России, что она по своему положению географическому и политическому «есть судилище, приказ Европы. Nous sommes les grands jugeurs»[3]. И эту позицию свободного, незаинтересованного — по своему положению вне — судьи Европы усвоила национальная мысль. Но в письме Чаадаеву накануне гибели Пушкин с каким-то беспокойством пытался представить грядущую ситуацию глазами «будущего историка» (под которого можно подставить как Шпенглера, так и его русских оппонентов): «Croyez- vous qu'il nous mettra hors l'Europe?»[4]

Тютчев в год европейских революций тему «Россия и Европа» сформулирует по-иному — «Россия и Революция» (название его статьи 1848 г.). Тютчев тему перефразировал: приравнял Европу к Революции как судьбе Европы и отмежевал от Революции Россию — и даже Восточную Европу как особый славянский мир, призванный под водительством России остановить идущую с Запада Революцию (отделять Восточную Европу вместе с Россией от Запада будет и Шпенглер). Эту идею русско-славянской миссии по спасению самой Европы от Революции разделяло позднее неославянофильство (за исключением скептически по отношению к этому русскому призванию настроенного

---

[1] *Пушкин А.С.* Т. 16. С. 171.
[2] Там же. Т. 11. С. 127.
[3] Там же. Т. 12. С. 65.
[4] Там же. Т. 16. С. 172.

Константина Леонтьева), в основном и Достоевский, писавший в 1876 году: «Будущность Европы принадлежит России»[1]. Идея эта потерпела историческое поражение в 1917 году, а позже по иронии истории за исполнение политического проекта Тютчева взялась та самая победившая — но не «на дальнем Западе», а в его отечестве — революция в лице СССР, и идея отдельной Восточной Европы была политически реализована после 1945 года посредством Берлинской стены. Но это было уже потом, а в результате 1917-го ирония истории подвела немедленный итог славянофильской идее явлением русской массовой, и прежде всего русской умственной, эмиграции.

Как Пушкин кончил свой путь утверждением, что мы — великие судьи Европы, так Достоевский кончил свой путь мечтой «об исходе нашем из Египта», т. е. из «нашего рабства в Европе»[2] — конечно, *идейного* рабства. Но историческим результатом сорок лет спустя стал *реальный* массовый — и прежде всего идейный — исход лучших мыслящих сил России из нового Египта, каким оказалось собственное политическое отечество. Именно массовый исход, а не в отдельных лицах, как в XIX веке Герцен или Печерин. Ходасевич кончит свой путь уже на пороге Второй мировой войны мемуарной книгой «Некрополь», и это будут не только поминки по замечательным людям, о которых в ней рассказано, это будет некрополь как образ всей вдруг канувшей в историческое небытие предреволюционной культурной эпохи, которой принадлежал в России сам Ходасевич. В немалой, хотя и как бы остаточной части своей культура эта, эпоха эта переместилась в Европу и там объявила себя *не в изгнании, а в послании*, по крылатому слову Нины Берберовой, спутницы Ходасевича[3]. Т. е. с миссией, в которую входило не только сохране-

[1] *Достоевский Ф.М.* Т. 22. С. 122.

[2] Там же. Т. 27. С. 194–195.

[3] В строках из её «Лирической поэмы», напечатанной в парижских «Современных записках» в кн. 30 (1927): *Я говорю: я не в изгнаньи, // Я не ищу земных путей. / Я не в изгнаньи, я — в посланьи. / Легко мне жить среди людей.* Формулу эту часто приписывают Зинаиде Гиппиус, но вот что писала она Берберовой 12 ноября 1926 г., видимо, прочитав «Лирическую поэму» в рукописи: «Ваша поэма меня интересует ещё и по одному поводу: у меня есть давно начатое и неоконченное “письмо в Россию”, где главное вот это: “не изгнаны, а посланы”, и вы даже не знаете, м. б., какая тут реальность» (*Гиппиус З.* Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ardis, Ann Arbor, 1978. С. 14). Сюжет исследован в ст. И.А. Бочаровой «Горький и его юная корреспондентка Н. Берберова» // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Нижний Новгород, 2004. С. 496.

ние умственной и литературной традиции, исчезавшей в советской России, но и верность традиции суда над Европой. Русское зарубежье оказалось экстерриториальным образованием внутри новой Европы, только что вышедшей из внутриевропейской и мировой войны, и тут же себе усвоило новую внутренне-внешнюю точку зрения на это послевоенное европейское состояние. Послевоенное и предвоенное — это сразу предвиделось тоже: *Должно быть, не борьбою партий / В парламентах решится спор: / На европейской ветхой карте / Всё вновь перечертит раздор* — уже в стихах 1923 г. Ходасевич делал прогноз. Собственно, вся существенная история русского зарубежья уложилась в двадцатилетнем промежутке между двумя мировыми войнами, и это определило ту точку зрения, которая высказалась в идеях-образах «европейской ночи» Владислава Ходасевича, «пост-Европы» Павла Муратова, «умирания искусства» Владимира Вейдле. Русские в послевоенной Европе сохранили традиционную роль «des grands jugeurs», и русская критика вступала в диалог, отчасти осознанный, отчасти непреднамеренный, с внутриевропейской критикой того же европейского состояния как состояния критического в таких значительных случаях, как книга Шпенглера или, позже, «Восстание масс» Ортеги-и-Гассета (в диалог односторонний, поскольку европейская мысль в диалог с мыслью русской на эту тему не вступала и вряд ли её особенно замечала).

Крайнюю форму эта русская критическая тенденция сразу же обрела в явлении евразийства, зародившегося в молодом поколении эмиграции и также выступившего с идеей *исхода*: «Исход к Востоку» было название первого евразийского сборника в 1921 уже году. Это было новое воспроизведение чаяния Достоевского за сорок лет до того (1881) об исходе из европейского египетского рабства — но в ситуации уже совершившегося массового исхода русской культуры на Запад; уже изнутри исхода на Запад — новый идейный «исход к Востоку» с подспудной просоветской тенденцией. Ещё до этого первого коллективного выступления Николай Трубецкой названием своей маленькой книги, вышедшей в 1920 году в Софии, — «Европа и человечество» — ещё раз переформулировал тему: исключил не Россию из Европы, как Шпенглер, а Европу из человечества, европейскую же культуру определил как романо-германскую, т. е. как *этническую* культуру, одну из многих подобных, отказав, таким образом, ей в претензии на универсальность по отношению к «человечеству» — в пику внутриевропейской «эгоцентрической»

точке зрения, ярко высказанной уже позже (в 1930) пламенным европейским, а не испанским лишь, патриотом Ортегой, писавшим о европейской культуре, которая «организовала и оформила современный мир»[1]. (Но и Ортега в той же книге 1930 г. со своей стороны, изнутри, констатировал «отставку Европы»[2] как новый всемирный факт, результат её исторического провала в войне 1914 г., и назвал имена новых мировых претендентов — Москвы и Нью-Йорка). Отечественной же культурной традиции Трубецкой предъявил упрек в «эксцентризме», т. е. в «полагании центра вне себя, в данном случае — на западе»[3], и это понятие «эксцентризма» у Трубецкого аналогично шпенглеровскому «псевдоморфозу» как помещению самобытного содержания юной культуры в пустотную форму более старой и сильной культуры, что и происходило, по Шпенглеру, в русской истории начиная с Петра.

Исход как тема недаром прошёл сквозь идейную историю под названием «Россия и Европа» с интересными поворотами. Потрясение мировой войны побуждало ко взгляду на наступившую современность с точки зрения метаистории, с точки зрения Священной истории. У Ходасевича в стихотворном цикле *под европейской ночью чёрной* заламывает руки Каин — под знаком Каина возникает сама ключевая метафора. Каин неузнанный и бессмертный бродит по современной Европе. В другом — *ночном* — стихотворении — другая библейская контрпараллель к обыденной современности:

Встаю расслабленный с постели.
Не с Богом бился я в ночи, —
Но тайно сквозь меня летели
Колючих радио лучи.

В нынешней европейской ночи, в отличие от той библейской. Отрицательная отсылка к вечному прообразу ориентирует лирическое событие на карте метаистории. И даёт современному бытовому событию вселенский масштаб. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Когда в 1927 году вышло парижское «Собрание стихов» Ходасевича с «Европейской ночью», Гиппиус написала о поэте, «принадлежащем нашему часу, и даже, главным образом, узкой и тайной остроте этого часа»[4].

[1] Вопросы философии. 1989. № 4. С. 131.
[2] Там же. С. 134.
[3] *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык. М., 1995. С. 766.
[4] Возрождение. Париж, 1927. 15 дек.

Узкой и тайной остроте *ночного* часа новой Европы принадлежало стихотворение 1923 г. *И мнится: где-то в теле живы, / Бегут по жилам до сих пор / Москвы бунтарские призывы / И бирж всесветный разговор*. Радиоголоса как раз тех новых всесветных центров — Москвы и Нью-йорка, насильственно просекающие разъятый ими мозг европейца. Центров не культуры, по-европейски, по-старому, а, по Шпенглеру, цивилизации, центров мировой политики, бунта, «восстания масс», биржевых операций, техники и — спорта как нового массового наркотика. Библейской контрпараллелью освещается демоническая природа всех этих сил, владеющих современностью. Радиоголоса как незримые «икс-лучи», какими пронизано слабое существо человека. Об этих икс-лучах, о современном магизме вырвавшихся на свободу механических, технических сил писал в то же время Муратов в серии статей в «Современных записках» в 1924–1926 гг., находя его проявление в новом беспредметном искусстве, которым после фигуративной и предметной живописи европейских веков овладели «лишённые видимой предметной оболочки энергии»; в спокойной по видимости Европе начала XX века именно эта «идея сдвига видимости» в новой живописи (импрессионизм уже был началом этого сдвига), по Муратову, содержала предвестие катастрофы 1914 г. «Равновесие в психике Европы нарушено. В психике европейской живописи оно было нарушено раньше всего»[1].

Стихотворение Ходасевича завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря находили отзвук блоковского *О, если б знали, дети, вы / Холод и мрак грядущих дней!*

О, если бы вы знали сами,
Европы тёмные сыны,
Какими вы е щ ё лучами
Неощутимо пронзены!

Европы тёмные сыны — это новые персонажи лирики Ходасевича. В эмигрантской поэзии Ходасевича произошло удивительное явление, редкое у лирических поэтов, и его одного поставившее особняком среди старых поэтов в русском Париже (в отличие, скажем, от Георгия Иванова), — произошла почти полная смена темы. А именно, темы покинутого отечества, российские темы, даже в виде лирической памяти, почти ушли из

[1] *Муратов П.* Ночные мысли. М., 2000. С. 79.

его стихов, остались лишь наплывами из глубины сознания, как *соррентинские фотографии* (но ностальгической лирики недавнего петербургского прошлого, столь сильной у Г. Иванова, в новой поэзии Ходасевича вовсе нет), а европейская *чужая* реальность стала осознанной *близкой* темой — именно так, как *чужая* и *близкая* в то же время:

И, проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою.

(«Берлинское», 1922).

И злость, и скорбь моя кипит,
И трость моя в чужой гранит
Неумолкаемо стучит.

(«Под землёй», 1923).

Появился новый предмет внимания самого пристального, совсем необычный в прежней лирике Ходасевича, — что-то вроде массового героя, но состоящего из отдельных лиц, — современное европейское человечество. В парижских своих статьях он резко говорил об этом человечестве как о «безбожной массе»[1]; в стихах пытался проникнуть в человеческие портреты отдельных лиц из массы — берлинской Mariechen за пивною стойкой, старика из жуткого стихотворения «Под землёй», портного-солдата Джона Боттома, безрукого, идущего в синема с беременной женой. Все они — не просто мелкие персонажи обыденной жизни, а — *Европы тёмные сыны*. В статье «Умирание искусства» (1938) о книге Вейдле Ходасевич помянул «среднего европейца» нашего времени, хуже первобытного дикаря отчуждённого от искусства[2]. Этот персонаж, конечно, пришёл в статью Ходасевича от Константина Леонтьева, написавшего ещё в 80-е годы XIX века историософский трактат под названием — «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения»[3]. Этот предсказанный в такой эсхатологической перспективе русским мыслителем персонаж вдруг после мировой войны оказался на авансцене равно и русской зарубежной, и европейской социальной и исторической мысли, и даже на авансцене поэзии Ходасевича.

[1] *Ходасевич В.* Собрание сочинений. М., 1997. Т. 2. С. 448.
[2] Там же.
[3] *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. С. 400–431.

В самом деле: удивительно совпадают Павел Муратов, когда рисует портрет «современного народного европейского человека» (а «народный человек» для Муратова — национальный органический человек, духовным состоянием которого в конечном счёте определяется и большое искусство) как современного дикаря в современном городе, как в первобытном лесу[1], как «новую эмоциональную расу, новое варварство»[2], — и Ортега-и-Гассет, описывающий то же явление почти в таких же выражениях. Средний европеец наших дней, говорит Муратов, может вполне уже обойтись совсем без искусства, искусство ему заменяют кинематограф и спорт, а также такое им музыкальное соответствие, как новый танец, фокстрот. К кинематографу и Муратов, и Ходасевич, и Вейдле отнеслись сурово как к симптому «умирания искусства», «антиискусству», в том числе и к такому кино, как Чаплин: у Ходасевича безрукий *разинет рот пред идиотствами Шарло.* О родстве кино и спорта в их отношении к новому зрителю писал и ещё один русский в Париже — Николай Бахтин; писал как филолог-классик о совершенном отличии того культа спорта, что впервые во всей истории возник в XX веке после греческих олимпийских игр, от самих этих игр; отличие в том числе состояло в отсутствии у греков понятия *рекорда* как «мёртвой числовой абстракции» достижения[3]; «современный спорт управляется чисто постевропейской идеей рекорда», человек, в отличие от атлета-грека, «состязается не столько с равными себе, сколь с отвлечёнными категориями силы и времени», — писал в то же время Муратов[4]. Что до фокстрота, то стоит вспомнить описание Ходасевичем берлинских пьяных фокстротов Андрея Белого как символического жеста человека русской культуры в новой Европе, «символического попрания лучшего в самом себе»[5]. Всё это удивительно совпадает с описанием человека массы как «нового Адама» и просто варвара, дикаря, «поднимающегося из недр современного человечества», у Ортеги[6]. Варваризацией авансцены культурной и политической жизни Ортега объяснял и такое явление, как фашизм, и самую мировую войну, обнаружившую, что, если «XIX веку, верившему в прогресс, многое казалось уже не-

---

[1] *Муратов П.* Ночные мысли. С. 93.

[2] Там же. С. 104.

[3] Звено. 1927. 10 апр.; *Бахтин Н. М.* Из жизни идей. М., 1995. С. 133.

[4] *Муратов П.* Ночные мысли. С. 84–85.

[5] *Ходасевич В.* Собрание сочинений. Т. 4. С. 60.

[6] Вопросы философии. 1989. № 3. С. 150.

возможным», то «теперь всё снова становится возможным»[1]. (В 1831 г. после июльской революции в Париже, произведшей в России грозное впечатление равно на Николая I и на Пушкина, Чаадаев писал Пушкину, что не верит в возможность большой войны, потому что «путь крови уже больше не путь провидения. Как бы ни были люди глупы, они не будут больше терзать друг друга как звери: последняя река крови пролилась, и источник её, слава Богу, иссяк»[2]. В 1914 г. люди именно стали терзать друг друга как звери: *Ослабли немцы наконец. / Их били мы, как моль* — «Джон Боттом» у Ходасевича).

Наблюдение этой варваризации современной жизни породило и русскую утопию «нового средневековья» по умозрительной аналогии со старым средневековьем, образовавшимся на почве европейского варварства первых веков: идея Бердяева, но не только, — представлялась она и воображению Павла Муратова[3]. У Бердяева с этой идеей связано оптимистическое и даже патетическое истолкование современного кризиса — вплоть до таинственного предвидения, по той же аналогии, явления в неведомом будущем «Св. Франциска и Данте новой эпохи»[4].

Ходасевич своё погружение в «европейскую ночь» принял как поэтический долг по отношению к новой и, что существенно, *чужой* реальности, в которой он по судьбе очутился. Он принял медиумическую позицию к этому материалу и в конце концов отравился им. Экспрессия отвращения сильна в его европейских стихах. В книге о Державине он писал, что поэт должен дышать воздухом века и слушать музыку времени, пусть ему она и отвратительна[5]. И слушал: *Я полюбил железный скрежет / Какофонических миров.* С надрывом, с сарказмом, но *полюбил* — особой любовью художника, любовью медиумической. Некогда Флобер первым с мучительной остротой пережил эту новую для европейской эстетики задачу — необходимость вжиться и вчувствоваться в отталкивающую буржуазную современность, при человеческом отвращении к ней «полюбить» её художественно. Автор «Европейской ночи», придя в неё со стороны, шёл на подобный опыт, но в далеко продвинувшихся исторических обстоятельствах и на поприще не романного эпоса, а лирической поэзии. Лирика же с таким извращённым сплавом человеческо-

---

[1] Вопросы философии. 1989. № 3. С. 133.

[2] Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. М., 1982. С. 280–281.

[3] *Муратов П.* Ночные мысли. С. 104.

[4] Освальд Шпенглер и Закат Европы. С. 70.

[5] *Ходасевич В.* Т. 3. С. 371.

го отвращения с художественной любовью мирится плохо. Поэт Ходасевич надорвался на этом пути и остановил свою поэтическую речь — «иссох» как поэт, по злому слову литературного недруга Георгия Иванова. Замечательно, что последнее и единственное стихотворение после почти десятилетнего поэтического молчания — предсмертное стихотворение о русском ямбе (*Не ямбом ли четырехстопным..*, 1938), может быть, обещавшее возвращение к стихам, — было русским по теме и пафосу. Возвращение к русской теме случилось в этом единственном стихотворении, возвращение к поэзии не было суждено: Ходасевич умер за пару месяцев до начала Второй мировой войны.

Русский взгляд на «европейскую ночь» имел своим верхним уровнем тему религиозную (в неодинаковой степени проступавшую — в наименьшей у Муратова, в наибольшей у Вейдле). Один из младших литераторов тогдашнего русского Парижа писал в воспоминаниях: «Мы с остатками упоения цитировали старого Блока с его мятежами, метелями и масками, восхищаясь пророчеством, а нового зарева над христианской Европой не разглядели вовремя»[1]. Ходасевич, надо сказать, разглядел это зарево — выше цитировались его стихи 1923 года — и именно так, как зарево над *христианской Европой*. Этот традиционный эпитет Европы стал вообще точкой зрения, с какой зарубежным русским предстал её нынешний образ. У Ходасевича — уже не поэта, а прозаика — можно взять и прочитать подряд два его текста — самый ранний, с которым он в 1925 году входил в парижскую литературу, — замечательный очерк «Помпейский ужас» — и одну из последних статей — «Умирание искусства» (1938) — отклик на книгу Вейдле того же названия.

Если поставить в связь два эти текста европейского Ходасевича, самый ранний и один из самых поздних, то связью этой будет словно воздвигнута историческая дуга, внутри которой и помещается история христианской Европы. «Помпейский ужас» — это ужас позднеримской античности, ужас Петрониева «Сатирикона», выходом же из него и спасением помянуто в последних строках «готическое острие» христианства[2]; умирание же искусства и общекультурный кризис современности обоснованы, по книге Вейдле, истощением христианской почвы европейской культуры, иссяканием «религиозного кислорода»[3]. *Ещё* не христианская Европа, античные сумерки, и *уже* почти

---

[1] *Яновский В.* Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк, 1983. С. 9.

[2] *Ходасевич В.* Т. 3. С. 38–39.

[3] Там же. Т. 2. С. 444–448.

не она, сумерки современные — *пост-Европа*, подхватывал он словцо Муратова. Идея Муратова одновременно была искусствоведческой и общеисторической: общие выводы базировались на анализе световой и тональной живописи XVII–XIX веков как собственно европейской, выражавшей духовное единство Европы, и которой первый удар нанесли импрессионисты своим почти научным, логическим разложением явления света и растворением традиционной живописной формы, и этот сдвиг в живописной психике был, по Муратову, предвестием потрясения человеческой психики в катастрофе войны; 1914 годом и датируется наступление времени *пост-Европы*.

Наконец, самым развёрнутым подведением итогов русских высказываний на европейскую тему стала книга Владимира Вейдле в середине 30-х годов. Диагноз, поставленный в ней, тоже был искусствоведческим, перераставшим в общеисторический. Вейдле бросил взгляд — широкий взгляд — на изменения в нервной системе искусства, шедшие на его глазах полным ходом, причём по-разному как в Европе, так и в советской России; изменения, состоявшие в ослаблении *вымысла* как творящей силы и души искусства — и в его вытеснении *материалом* в виде разного рода документальных форм, репортажа, кинематографического принципа *монтажа*, переносимого в литературу. Одновременно и параллельно аналогичную длительную полемику (главным образом с Г. Адамовичем) вокруг понятия «человеческого документа», этого «обращения вспять творческого акта»[1], «противного самому естеству художника»[2], вёл в парижской критике Ходасевич. «Над вымыслом слезами обольюсь» — название первой главы книги Вейдле, и далее он слезами и обливается — над вымыслом, т. е. над его упадком в новой словесности. Власть вымысла в ней сменяется властью материала. Словесность перестаёт быть «изящной» — и это автор понимает и как наступившую неизбежность, и как роковую утрату. Но утрату не только «изящества» — Вейдле не эстет, а уже христианский искусствовед (в результате сближения в начале 30-х гг. с православным парижским философским кругом: с 1932 г. он преподаёт церковное искусство в Сергиевом Богословском институте), и ущерб вымысла он понимает как утрату той сердцевины, «души» искусства, которая отличает его как творящую деятельность по образу и подобию Первотворения.

---

[1] *Ходасевич В.* Т. 2. С. 399.

[2] Возрождение. 1938. 14 окт.

Процесс религиозного остывания шел в новой Европе на протяжении последних столетий — но автор сосредоточен на результатах процесса в ближайшей современности, в послевоенной Европе, в мире уже «остывшем»[1], в том числе особенно на судьбе европейского романа, которая «всего отчетливей ставит вопрос о судьбе всякого вообще вымысла». Роман наших дней — «в состоянии острого перерождения не только внешних своих оболочек, но и самых тканей...»[2] — и тут самый сильный пример у автора книги «Умирание искусства» — это самое сильное в европейском романе — Пруст.

Отношение русских в Европе к явлению Пруста — это отдельный вопрос, весьма интересный. Отношение было разным[3], но с некоторой ведущей тенденцией. Много было восторга, но тенденция была сложной. Она — в высказываниях Муратова, Н.Бахтина (наиболее резких), наконец, наиболее ярко и сложно у Вейдле: «Гениальная, пленительная, чудовищная книга»[4]. Гениальная — это понятно, об этом никто не спорил, но почему чудовищная? Вейдле объясняет: Пруст, воспитанный в традиции европейского романа, с ней порвал; он нанёс роману «тяжкий и решительный удар» (как до него импрессионисты нанесли удар по живописи); после него нельзя писать романы так, как их писали прежде[5]. Справедливо, но почему же с русской точки зрения это чудовищно? С точки зрения притом не каких-нибудь евразийцев, а их противников, тоже по-русски, по-своему патриотов Европы, таких русских европейцев, как Муратов и Вейдле? Почему признание «глубокой, настоящей новизны» романа Пруста сочетается у Муратова с выводом, что это «книга великого неверия»?[6] Вейдле был первым, кто ещё в советской России, в 1924 году, перед самой своей эмиграцией, восторженно написал о Прусте, закончив свою статью словами: «Мы прочли его книгу, но нам ещё предстоит пережить её»[7]. И

[1] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 83.

[2] Там же. С. 13.

[3] Материал с высказываниями Б. Шлёцера, М. Алданова, М. Цветаевой, Г. Иванова, В. Набокова, И. Шмелева, М. Цетлина, И. Бунина, Г. Газданова собран в недавней книге: Марсель Пруст в русской литературе. М., 2000.

[4] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. С. 30.

[5] Там же. С. 14.

[6] *Муратов П.* Ночные мысли. С. 145–148.

[7] Марсель Пруст в русской литературе. С. 69.

вот через десять лет переживание Пруста уже в его городе, в русском Париже, привело к оценке более сложной и двойственной. Пруст предстал как парадоксальное «единичное чудо», своей уникальной единственностью лишь проявляющее и обнажающее известную общую тенденцию, которую Вейдле назвал, увы, «умиранием искусства»; и Пруст предстал как его гениальный симптом. Пруст предстал разрушителем европейского романа и его творящей силы — вымысла; он предстал свидетельством вытеснения вымысла материалом, разрушительного давления психологического материала на форму — Вейдле так в конце концов истолковал его, как сам Пруст не хотел, чтобы его так понимали — как разросшиеся мемуары и нескончаемые психологические этюды, в которых растворена классическая реальность романа, и нет «ни одной страницы, в которой мир был бы наш общий или Божий...»[1] В недавней статье Александра Кушнера «Наш Пруст» автор задаётся вопросом о причинах слабого интереса «к небывалой прозе» таких творцов в советской России, как Андрей Белый, Кузмин, Ахматова, Мандельштам, Пастернак. «Объяснить это, думаю, нетрудно: никогда ещё русская жизнь так не отдалялась от общечеловеческой»[2]. Но вот и близкие к «общечеловеческой» жизни русские в тогдашней Европе посмотрели на «небывалую прозу» критически и отнеслись к ней как к гениальной измене чему-то им дорогому в традиционном европейском искусстве. Но это отдельная интересная тема.

Никто из русских критиков Пруста при этом не сомневался в его значении. В близком будущем получит своё художественное оправдание кинематограф, ставший великим искусством века; и проблема документальной литературы окажется богаче её анализов в книге Вейдле. Русские прогнозы не вполне подтверждались; русская точка зрения на европейскую культурную сцену между двумя большими войнами была классической и в этом качестве — на фоне модернистской окраски, которую принимала эта сцена всё более интенсивно, — архаической, консервативной, во всяком случае. Вряд ли сегодня, однако, она представляет лишь исторический интерес; перед лицом итогов художественной истории века она, кажется, сохраняет свою существенность.

2000

---

[1] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. С. 17, 31.

[2] Новый мир. 2001. № 8. С. 172.

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ХОДАСЕВИЧА

Стихотворение «Автомобиль» возникло в поворотном как в истории страны, так и в судьбе поэта Ходасевича 1921 году. В начале этого года два поэта — Блок и за ним Ходасевич — в двух речах о Пушкине озвучили свой безотрадно-суровый взгляд на наступивший новый порядок вещей. Блок после этого сразу умер, Ходасевич в следующем, 22-м году навсегда покинул Россию. «Автомобиль» вошёл в его четвёртую книгу стихов — «Тяжёлая Лира», — появившуюся, когда автора здесь уже не было.

«Автомобиль» — стихотворение петербургское. Место лирического действия — угол Фонтанки и Невского («Перед тем куда-то ходил ночью по Фонтанке. Это — угол Фонтанки и Невского»: прозаический автокомментарий поэта: 1, 516[1]), время действия — зимняя петербургская ночь (2–5 декабря 1921 — датировка стихотворения). Если же сделать обратный перевод с прозаического комментария поэта на родной ему язык поэтический, можно, наверное, определить лирический хронотоп (время–место) стихотворения как *гробовую российскую тьму 1921 года*. Стихотворением «Петербург» (1925) Ходасевич несколько лет спустя будет закрывать предыдущую книгу-эпоху своей поэзии и откроет новую, эмигрантскую, европейскую («Европейская ночь»).

... А мне тогда в тьме гробовой, российской
Являлась вестница в цветах,
И лад открылся музикийский
Мне в сногсшибательных ветрах.

---

[1] Отсылки к текстам Ходасевича — по изд.: *Владислав Ходасевич.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1–4. М.: Согласие, 1996–1997.

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал.

Музикийский лад в сногсшибательных ветрах — это блоковский мотив января 1918-го («музыка революции» в ветрах поэмы «Двенадцать»). Ходасевич писал тогда же: «Дайте вот только перемолоться муке. Верю и з н а ю, что нынешняя лихорадка России на пользу» (Б. Садовскому 15 декабря 1917 г.: 4, 409). В двух пушкинских речах 1921-го оба поэта будут уже подводить итог тому, как и куда перемололась мука.

В «Автомобиле» тоже играют блоковские мотивы — но иные, и работают они на новый итог («новый мир») поэтический. Но безумеет от видений поэт по-прежнему — само же видение новое. В хронологически соседнем стихотворении того же года («*На тускнеющие шпили, На верхи автомобилей...*», 24 октября 1921) он рассказывал о повороте образа мира как об итоге года (автомобили, заметим, в качестве современного знака и здесь присутствуют):

Это сам я в год минувший,
В Божьи бездны соскользнувший,
Пересоздал навсегда
Мир, державшийся года.

И вот в этом мире новом,
Напряжённом и суровом...

Этот лирический сюжет напряжённого и сурового пересоздания образа мира продолжается и находит сюжетные символы в «Автомобиле».

Воспоминание Осипа Мандельштама о «суровой и прекрасной зиме 20—21 года» (которую он пережил вместе с соседом Ходасевичем в петроградском Доме искусств) настолько близко в деталях лирическому ландшафту стихотворения Ходасевича, что может показаться навеянным этим стихотворением; мандельштамовской биографией, очевидно, это не подтверждается[1], — но тем выразительнее такое сближение в переживании исторического часа у двух поэтов:

[1] Очерк Мандельштама «Шуба», в котором встречается это воспоминание, был напечатан в Ростове 1 февраля 1922 г. от Петрограда и Ходасевича в декабре 1921 — январе 1922 Мандельштам был далеко, стихотворение же Ходасевича не было ещё напечатано, и Мандельштам не мог ещё его прочитать.

«Я любил этот Невский, пустой и чёрный, как бочка, оживляемый только глазастыми автомобилями и редкими, редкими прохожими, взятыми на учёт ночной пустыней. Тогда у Петербурга оставалась одна голова, одни нервы»[1].

Непосредственно перед этими строчками — что кажется не совсем случайным — и вспоминается Мандельштаму сосед по «Диску» Ходасевич, с его стихами, «неожиданными и звонкими, как девический смех в морозную ночь». В морозную ночь!

Читаем стихотворение:

Бредём в молчании суровом.
Сырая ночь, пустая мгла.
И вдруг — с каким певучим зовом —
Автомобиль из-за угла.

Он чёрным лаком отливает,
Сияя гранями стекла,
Он в сумрак ночи простирает
Два белых ангельских крыла.

И стали здания похожи
На праздничные стены зал,
И близко возле нас прохожий
Сквозь эти крылья пробежал.

Редкие прохожие, «взятые на учёт ночной пустыней», и глазастый автомобиль; но только глаза превратились в крылья, к чему поэт в придачу к реальному комментарию («угол Фонтанки и Невского») дал комментарий мифологический: «Крылья — эскиз (акварель) Иванова "Благовещенье" (Румянц. музей)» (1, 516).

Пушкинскими февральскими чтениями 1921 года имя Ходасевича связалось с именем Блока. Затем в парижской эмиграции стали ещё настойчивее связывать два эти имени поэтически. Начала законодательная пара — Мережковский и З. Гиппиус: «Кажется, после Александра Блока, никто не говорил таких вещих слов о русской революции, как Ходасевич»[2]. Такое провозглашение прозвучало по случаю появления итоговой поэтической книги — парижского «Собрания стихов» 1927 года, объединив-

---

[1] *Мандельштам О.* Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 274.

[2] *Мережковский Д.* Захолустье // Возрождение. Париж, 1928. № 968. 26 янв.

шего сумму его сильнейшей поэзии. «Да, в России, после Блока, Ходасевич наш поэт» — Владимир Вейдле дал и связал две основные формулы — «после Блока» и «наш поэт»[1]. Однако тут же, в соседних строках, назвал его «бескрылым гением» и роль его как местоблюстителя Блока утверждал с осторожностью, говоря о стихах, «способных сделаться тем, чем сделались в своё время для нас стихи Блока, чем стали *или должны были стать* с тех пор стихи Ходасевича»[2]. В ответ Георгий Иванов, другой претендент на роль «нашего поэта» эмиграции, выдал скандальную статью «В защиту Ходасевича» — в защиту от непосильного для этого «второстепенного поэта» сближения с поэтом «Божьей милостью» Блоком[3]. Но репутация продолжала существовать, непрочная и колеблющаяся, постоянно подвергаемая сомнению, и сохранилось воспоминание (редактора парижского «Возрождения» Ю. Семёнова) о том, как в 1937 году в Риме Вячеслав Иванов на вопрос Мережковского: «А кто, по-вашему, у нас теперь после Блока подлинный русский поэт, просто поэт?» — ответил: «Ходасевич»[4].

В критических разговорах о Ходасевиче всегда шла речь о его традиционализме и «классицизме». В то же самое время чуткие критики признавали его поэтом не просто современным, но современнейшим — «самым глубоким современником наших последних десяти лет» (Вейдле)[5]; отмерим эти десять лет от статьи Вейдле 1928 года, чтобы представить себе, в каких исторических рамках формировалось это качество современности поэзии Ходасевича. Как отчеканит Вейдле в той же статье, «Ходасевич как поэт выношен войною и рождён в дни революции»[6].

Последних десяти лет... Зинаида Гиппиус ещё точнее, ближе, острее считала время, когда писала о поэте, «принадлежащем

---

[1] *Вейдле В.* Поэзия Ходасевича // Современные записки. Кн. XXXIV. 1928. С. 468. Цит. по: Русская литература. 1989. № 2. С. 160.

[2] Русская литература. 1989. № 2. С. 148.

[3] «Но можно быть первоклассным мастером и остаться второстепенным поэтом. Недостаточно ума, вкуса, уменья, чтобы стихи стали той поэзией, которая хоть и расплывчато, но хорошо всё-таки зовётся поэзией “Божьей милостью” <...> Ходасевич не заменит нам Блока, “нашим” поэтом не станет» (*Георгий Иванов.* Собрание сочинений: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 3. С. 511–515). Статья Иванова с прямыми реакциями на выступления Мережковского, Гиппиус, Вейдле появилась в парижских «Последних новостях», 1927, № 2542.

[4] Возрождение. 1939. 16 июня.

[5] Русская литература. 1989. № 2. С. 148.

[6] Там же. С. 160.

нашему часу; и даже, главным образом, узкой и тайной остроте этого часа»[1]. Сам Ходасевич мерил свою поэзию более крупной категорией *века* — подобно таким поэтам прошлого, как Боратынский и Тютчев, а из современников Ходасевича — Мандельштам. В поэзию этих творцов *век* входит на правах особого рода лица, героя, в соизмеримый контакт с которым вступает поэт. *Век* — это мера той большой, исторической современности, до выражения которой вырастает поэт.

Ходасевич, «поэт-потомок» (титул, каким его наградил один из критиков, Ю. Айхенвальд[2]), чувствовал себя заброшенным «в новый век» и говорил об этом в одном из поздних стихотворений («Скала», 1927):

Быть может, умер я, быть может, —
Заброшен в новый век...

Об этой заброшенности в иное и ещё неизвестное, неклассическое состояние мира и вещает «Автомобиль» Ходасевича. И в размышлении З. Гиппиус о «нашем поэте» это стихотворение — в центре внимания. В центре оно и её сопоставления Ходасевича с Блоком.

Гиппиус в той же статье приводит слова не названного ею собеседника, говорившего: «По Ходасевичу, как по секундной стрелке, можно видеть движение времени — от Блока вперёд. Блок уже не современен; Блок ездит ещё по железной дороге; у Ходасевича и автомобили и те крылатые; даже крылья у них — разве не важно? — у одних белые, у других чёрные».

Это впечатление очень неточно в деталях и проницательно в то же время. Неточно то, что Блок ещё ездит по железной дороге, потому что «Автомобиль» Ходасевича отправлялся прямо от блоковских «моторов», как и его стихотворение «Авиатору» (1914) отправлялось от блоковских авиастихотворений. Объём и размах блоковского синтеза напластований истории и современности сказывался и в том, что Блок «ездит» и по железной дороге, и на «тройке звонкой», у него «задыхаясь, летит рысак», и он следит «стальную птицу» в небе и видит-слышит, как брызжет в ночь огнями автомобиль и поёт его рожок; и всё это разнообразие разновременных и разнокультурных путей и средств

---

[1] *Гиппиус З.* «Знак». О Владиславе Ходасевиче // Возрождение. 1927. № 926. 15 дек.

[2] Руль (Берлин). 1923. № 646. 14 (1) янв.

передвижения также входит в то, что Мандельштам назвал «исторической поэтикой Блока»[1].

... Как пропел мне сиреной влюблённой
Тот, сквозь ночь пролетевший мотор.
(*«С мирным счастьем покончены счёты...»*, 1910)

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Чёрный, тихий, как сова, мотор...
(*«Шаги командора»,* 1910–1912)

«Вот из такого, промелькнувшего когда-то, мотора вышли “Шаги командора”» — сообщал Блок[2]. Новое рождение старого мифа вышло из столь современного впечатления.

Из подобного впечатления, по рассказу поэта, вышел и «Автомобиль» Ходасевича. Как вышел также он, что явствует из сопоставления текстов, из блоковских моторов, чьи признаки он наследует — их признаки и их мистику: автомобиль Ходасевича также певуч и *в сумрак ночи простирает* свои огни. Однако и в самом деле автомобиль пробегает у Ходасевича в каком-то другом состоянии мира, в «новом веке», в другой современности. И собеседник З. Гиппиус, ею не названный, это почувствовал. Это новое состояние мира, сильно продвинувшееся в направлении тех пророчеств о будущем, что звучат у Блока, и недаром судьбу Ходасевича оформляли высказывавшиеся о ней словами этих блоковских пророчеств. «Фигура Ходасевича появилась передо мною <...> как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней». Так вспоминала Нина Берберова первое впечатление[3], а Владимир Набоков переиначивал применительно к наступившей реальности, в посмертной статье о поэте видя его «сквозь холод и мрак наставших дней»[4].

Насколько принадлежало именно этому часу истории и тайной его остроте, по З. Гиппиус, исходное впечатление «Автомобиля» — об этом и говорит нам выше приведённое воспоминание Мандельштама о зимнем Невском 20–21-го годов. И блоковская мифологическая поэтика в стихотворении Ходасевича здесь на месте. Узкая и тайная острота часа была ведома им

---

[1] *Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. С. 190.

[2] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 520.

[3] *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 165.

[4] *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 400.

обоим. И Ходасевич тоже был способен к вещему прозрению — «Автомобиль» тому свидетельством.

И я безумел от видений... На углу Фонтанки и Невского Ходасевича посетило видение чёрного благовещенья. Но ведь вначале, кажется, белого: «Два белых ангельских крыла». В румянцевских акварелях Александра Иванова (не только в «Благовещении», но, например, и в «Сне Иосифа») крылья ангела белые и насквозь прозрачные (как сквозит и сама фигура ангела), чему подобны и крылья глазастого автомобиля, *сквозь* которые пробежал прохожий.

Да, но только это явление *ночного* глазастого автомобиля в первых четверостишиях — это ещё не само видение; оно без труда поддаётся простой расшифровке, и два белых крыла здесь ещё возникают в порядке сравнения. Настоящее видение — второе, *дневное* явление того же автомобиля как двойника-антипода с чёрными крыльями. Этот чёрный ангел несёт неблагую весть и сеет опустошение в мире и в человеке.

А свет мелькнул и замаячил,
Колебля дождевую пыль...
Но слушай: мне являться начал
Другой, другой автомобиль...

Он пробегает в ясном свете,
Он пробегает ясным днём,
И два крыла на нём, как эти,
Но крылья чёрные на нём.

И всё, что только попадает
Под чёрный сноп его лучей,
Невозвратимо исчезает
Из утлой памяти моей.

Я забываю, я теряю
Психею светлую мою,
Слепые руки простираю
И ничего не узнаю:

Двоеточие вводит в завершающее четверостишие как в чёрное откровение, к которому вёл сюжет, — вёл как к его целевой причине.

В той статье о поэзии Ходасевича Вейдле сетовал на слишком сквозную её осознанность, на чувствуемый вольный или

невольный запрет на «поэтическое безумие» и писал, что она не станет менее правдивой, если ей будет позволено чаще «сходить с ума» — «сходить с *его* ума и входить в *её* безумие» — так он уточнял, добавляя: «Есть у Ходасевича стихи, более иррационально задуманные и построенные, чем другие, и всегда, как обе “Баллады” и “Автомобиль”, они принадлежат к лучшим его стихам»[1]. В «Автомобиле» понятие иррационального может быть отнесено к тому ассоциативному ходу, обладающему неотразимой убедительностью, но не очень прозрачному для рационального объяснения, каким видение автомобиля-ангела с крыльями-фарами, проливающего на мир белые и чёрные лучи, приводит к завершающей метафоре, заключающей в себе вещее прозрение мировых перемен, соизмеримое с блоковскими прозрениями.

Здесь мир стоял, простой и целый,
Но с той поры, как ездит т о т,
В душе и в мире есть пробелы,
Как бы от пролитых кислот.

Каким ходом мы пришли от ночного автомобиля к пролитым кислотам? Может быть, эти выжженные пробелы в мире, душе и памяти — это ассоциация-негатив тех световых пятен, какие выхватывают фары ночного автомобиля из тьмы, — и, значит, чёрный сноп лучей «другого автомобиля» выжигает в мире подобные, но обратные пятна-негативы — «пробелы, как бы от пролитых кислот»? Может быть — и похоже, что это так, что неявная логика хода ассоциаций именно такова. Несомненно одно — неотразимая убедительность ядовитой метафоры как вывода из сюжета стихотворения. Этот вывод — метафора века, с амплитудой необозримой: образ опустошения, вытравления, под который человек XX века может подставить многие ядовитые процессы века, от газовых отравлений в только что тогда отгремевшей европейской войне до нынешних экологических разорений; самый же ядовитый из этих процессов — пролитые кислоты на «утлой памяти», исторической памяти нашей. Вот поистине образ «поэзии наших дней» — если вспомнить название, какое Андрей Белый дал своей первой статье о Ходасевиче и каким он сочетал современное и классическое в лике этого

[1] Русская литература. 1989. № 2. С. 159.

поэта — «Рембрандтова правда в поэзии наших дней»[1]. Образ «поэзии наших дней» — и, пожалуй, её «Рембрандтова правда».

Эта метафора, взятая из химического и технического обихода, как метафора состояния мира, века — это ведь уже какая-то неизвестная поэтика, новый язык поэзии, это уже не то, что вечный мотив души-Психеи, который так развил Ходасевич в «Тяжёлой Лире» и за которым слои традиции — сквозь символистское двоемирие к тютчевскому *как бы двойному бытию* с углублением до платоновского «Федра» (см. 1, 515). В новой современности сам вечный мотив претерпевает тяжкую деформацию. В соседней «Элегии», за несколько дней до того (20–22 ноября 1921 г.), он ещё играет традиционно, привычно: душа поэта *взыграла*, она *глядит бесстрашными очами в тысячелетия свои, летит широкими крылами в огнекрылатые рои*, в то время и независимо от того, как его жалкая фигурка *бредёт в ничтожестве своём*. В «Автомобиле» тоже — *бредём*, но словно бы и душа бредёт и терпит то же — главное действие чёрного ангела то, что поэт теряет свою Психею, теряет всё, теряет себя: *Я забываю, я теряю Психею светлую мою....* Душа-Психея не спасает, она вместе с миром претерпевает: роковые пробелы в итоге — равно и вместе *в душе и в мире*.

Этот итог как итог поэтический — куда острее, прямее и ближе «поэзия наших дней» — образ, которому нет традиции, «мир, которого для классицизма нет»[2]. Из прямых предшественников — у Иннокентия Анненского встречаются «пятна» подобных, так сказать, ядовитых химических средств выражения страдания — например, «тоски припоминания» (1904):

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?

Все живые так стали далёки,
Всё небытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-чёрные пятна.

Сама по себе душа-Психея в стихах Ходасевича той же осени 21-го года приобретает жгуче-химические, разъедающие черты

---

[1] Записки мечтателей (Петербург). 1922. № 5.
[2] Русская литература. 1989. № 2. С. 158.

и свойства, как в знаменитой «Пробочке»[1]: душа не крылатая, а ядовитая. Вячеслав Иванов по прочтении «Тяжёлой Лиры» писал её автору (12 января 1925 г.) о выполняемом им в поэзии «паскалевском задании», определяя его как «синтез de l'Ange et de la charogne как изображение человека»[2]. Этот «дуализм лирического пафоса» (как названо это в том же письме Иванова) в стихотворении о двух автомобилях-ангелах даёт картину новой современности, картину, наследующую, но и сдвигающую, «паскалевское задание» и бодлеровский синтез. То же — *в душе и в мире*, «изображение человека» и картина мира. Лирический дуализм, паскалевское задание и бодлеровский синтез приобретают признаки и атрибуты новой технической современности. В более позднем стихотворении, уже написанном в «европейской ночи» (в феврале 1923 г.) и обращённом к европейскому человечеству, развивается эта технически-апокалиптическая поэтика. Стихотворение — о демонизме скрытых сил, движущих современностью, и о её пронизанности разного рода незримыми «икс-лучами», как пронизано существо человека и мозг его разъят сквозь него проходящими радиоголосами:

Встаю расслабленный с постели.
Не с Богом бился я в ночи...

В нынешней европейской ночи, в отличие от той библейской; эта отрицательная отсылка к вечному прообразу (как и скрытая, отрицательная также, отсылка к Благовещенью в петербургском «Автомобиле») ориентирует сегодняшнее лирическое событие на карте большой истории. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Вновь и здесь вспомнишь слово Гиппиус об узкой и тайной остроте нашего часа, доступной этому поэту. От «часа» он восходит к «веку»: стихотворение завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря исследователь находит отзвук блоковского *О, если б знали, дети, вы...*[3], потому что здесь, в европейском цикле, пришёл срок Ходасевичу запечатлеть «холод и мрак наставших дней» (и этот путь поэта был если не начат, то ощутимо оформлен чертами новой поэтики в «Автомобиле»):

---

[1] *Пробочка над крепким иодом! Как ты скоро перетлела! Так вот и душа незримо Жжёт и разъедает тело* (17 сентября 1921 г.).

[2] Новый журнал. 1960. № 62. С. 287.

[3] *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener slavistischer Almanach, 1986, Bd. 17, S. 60.

О, если бы вы знали сами,
Европы тёмные сыны,
Какими вы е щ ё лучами
Неощутимо пронзены!

За семь лет до стихотворения «Автомобиль», в самый канун европейской войны и прихода *настоящего двадцатого века*, Ходасевич писал в статье «Игорь Северянин и футуризм» (апрель-май 1914 г.) о том, что автомобили и аэропланы в стихах Северянина — это знаки «дурной современности», «такие же внешние, несущественные признаки нашего века, как фижмы и парики — века XVIII»; только в глазах кондитеров на конфетных коробках, продолжал Ходасевич, «XVIII век есть век париков и фижм. Для поэтов он — век революции» (1, 437). Теперь и в поэзию Ходасевича тоже въехал автомобиль, высвечивая своими огнями реальность нового века, который тоже — век революции.

Завершающее четверостишие «Автомобиля» — это смена прежнего образа мира новым и небывалым. *Здесь мир стоял, простой и целый*.... Это только что здесь стоял классический мир, и вот его нет, в образе мира зияют пробелы, выжженные пустоты, чёрные дыры в образе мира, и поэзия ищет свой язык выражения этих фундаментальных нарушений и деформаций в картине мира. Время снова вышло из суставов, и стих Ходасевича принимает в себя его вывих. *Вывихивая каждую строку* — так он вспоминал свой стих как раз эпохи «Тяжёлой Лиры».

Но вот по свежему следу этой книги Юрий Тынянов в боевой статье «Промежуток» (1924) заявил о своей сознательной недооценке Ходасевича как современного поэта. «В стих, “завещанный веками”, плохо укладываются сегодняшние смыслы»[1]. Между тем Тынянов этим тезисом очень точно формулировал, хотя и отрицательным образом, проблему и цель Ходасевича. В *стих, завещанный веками*[2], уложить сегодняшние смыслы — по этому острию он ходил. «Уложить» те смыслы, которым он глядел всё более прямо в лицо, но не хотел им подчиниться как поэт. «Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века», — заключал Тынянов. Не замеченный Тыняновым «Автомобиль»

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173. Дальнейшие цитаты из статьи «Промежуток» — с той же страницы.

[2] Цитатная отсылка Тынянова к стихотворению Ходасевича «Не матерью, но тульскою крестьянкой...», писавшемуся им с 1917 до 1922 г.

мог быть ответом ему поэта — мог быть ответом и подтверждением тыняновского же замечания тут же рядом, отнесённого также им к Ходасевичу: «Я говорю не о новом метре самом по себе. Метр может быть нов, а стих стар. Я говорю о той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стиховой смысл».

О Ходасевиче критик мог бы сказать, напротив, что метр может быть стар, а стих нов. Таков ямб Ходасевича, ставший у него не только размером — мироощущением (замечание В. Б. Микушевича в устном выступлении конца 1980-х гг.). Ямб не нейтрализует, по Тынянову, «сегодняшние смыслы» — он призван над ними возобладать. Он как старый метр принимает в себя новый исторический материал и порождает в «Автомобиле» внутри себя ту самую «новизну взаимодействия всех сторон стиха», которой хочет Тынянов. Он не нейтрализует те современные изломы и деформации переломившейся истории, какими зияет завершающее четверостишие «Автомобиля», но обостряет их энергией преодоления — преодоления современности ямбом, какое — преодоление — было главным пунктом эстетики Ходасевича. *Как бы от пролитых кислот* — прослушаем эту строку, ведь стих почти гротескный от этого применения тютчевского *как бы* как знака высокой старинной поэтики к химической и технической метафоре века. Словно какой-то юродивый контрапункт поэтики Ходасевича, его современности и его классицизма. Но так рождается самый чистый и самый сильный Ходасевич — здесь, в заключительных строках петербургского стихотворения 1921 года.

В ранних статьях Ходасевич-критик отмечал дурную современность Игоря Северянина и одновременно — отношение к классической традиции как «надёжной крепости», в которой можно отсидеться от современности, у своего друга Бориса Садовского. Оба эти случая он для себя отклонял. «Но многие чувства современного человека требуют и современных способов выражения», — писал он по поводу Садовского (1, 417). По этой части современных способов выражения чувств современного человека этот «поэт-потомок» или даже поэт-реставратор, как его называли тоже, открывал своё единственное в окружавшей его поэзии.

Есть вещи у Ходасевича, и впрямь не укладывающиеся ни во что, «завещанное веками». «Автомобиля» Тынянов у Ходасевича не заметил, миниатюру «*Перешагни, перескочи...*» заметил и в той же статье «Промежуток» интересно писал о ней, что

это «почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики». А недавно В. Б. Микушевич в упомянутом выступлении сказал об этом стихотворении, что оно написано современником «Чёрного квадрата». Две столь далёкие, даже полярные, ассоциации, но обе с ультраявлениями самого острого современного искусства XX века. В чём смелая новизна этой стиховой вещи, как сказал бы Тынянов? В том перебое, срыве на середине (чуть сдвинутой), на пятом стихе, какой — перебой — и составляет всю её соль. Но в чём этот срыв, его экзистенциальное наполнение, внутренний драматизм? Подход Тынянова игнорирует это внутреннее наполнение, игнорирует как бы текст этой «розановской записки», её смысловой состав — отсюда досадная недостаточность остроумной тыняновской характеристики. И отсюда его заключение, что это стихотворение Ходасевича «выпадает из его канона». Но тема стихотворения — главная тема всего Ходасевича — порыв и прорыв, и центральное ударное слово в тексте стихотворения — *Но вырвись*... И сюжетная драма стихотворения — во внезапном, шоковом превращении стремительно нарастающего порыва в розановскую записку, в *срыве порыва* (переходящего уже как будто в полёт), что составляет интимную тему лирики Ходасевича. В то же время розановская записка не устраняет порыва, но только ставит его в безвыходно-перебойное отношение к условиям человеческого существования.

Да, «*Перешагни, перескочи*...» — ни на что не похожее стихотворение и в поэзии Ходасевича, и во всей русской лирике. Стихотворение «бескрылого гения» (как и «Автомобиль», с его сильным мотивом крыльев, но отчуждённых от поэта, и их неблагой крылатости). Есть такие стихотворения-уникумы (таков, например, «Недоносок» у Боратынского — и ведь тоже об ограниченной крылатости и о срыве полёта). Только никак не отступление это от Ходасевичева «канона» (если такой за ним признать), а скорее его острый максимум, радикальное проявление его тематики и его поэтики. Стихотворение, собственно, на вечную лирическую тему, но воспринимаемое и переживаемое как повышенно современное: «чувства современного человека» здесь нашли в своём роде единственные «современные способы выражения».

Есть у поэта и автоописание, авторисунок, автопортрет подобных способов выражения и своей поэтики:

Трепещущим, колючим током
С раздвоенного острия
Бежит — и на листе широком
Отображаюсь... нет, не я:

Лишь угловатая кривая,
Минутный профиль тех высот,
Где, восходя и ниспадая,
Мой дух страдает и живёт.
(«*Вдруг из-за туч озолотило...*», январь 1923)

Разные интимные признаки собраны в это автоописание — и все не отвечают репутации традиционалиста, едва ли не архаиста; скорее они отвечают той декларации, что будет им произнесена два месяца спустя (в марте того же 23-го) — о том, что *дрожь, побежавшая по коже,* ему дороже *всех гармонических красот.* Но признаки собираются в целостный образ поэта, автопортрет — и вот на месте его оказывается геометрическая кривая, чертёж, диаграмма. *Нет, не я: лишь угловатая кривая* — какие тут гармонические красоты? Геометрический «профиль», графическая черта, кривая, притом угловатая, на месте «я», на месте лица поэта. Лирический образ, которого «для классицизма нет» (ещё раз вспомним характеристики Вейдле). И разве не прямо это авточертёж лирического движения в «*Перешагни, перескочи...*»? И тут же рядом новая реминисценция из «Недоноска» (вспомним оттуда: *И едва до облаков / Возлетев, паду, слабея*).

Нет, не я: лишь угловатая кривая... Да, современник «Чёрного квадрата» мог так представить своё поэтическое лицо.

Если не забывать о нашем «Автомобиле» как о событии на пути поэзии Ходасевича, надо, в заключение над ним рефлексии, вернуться к тезису Вейдле о чрезмерной рациональности этой поэзии и о положенном ей запрете на «поэтическое безумие». «Автомобиль», мы помним, представлялся Вейдле более иррационально задуманным и построенным исключением на этом общем рациональном фоне. Заинтересовавшую Тынянова миниатюру он тоже, конечно, мог бы причислить к таким исключениям. Но мы вернёмся к «Автомобилю» как значительному поэтическому событию и припомним, что тема безумия в связи с поэзией Ходасевича ещё до Вейдле занимала Андрея Белого. В связи с поэзией Ходасевича и с припоминанием, конечно, из Боратынского. Во второй статье Белого о Ходасевиче (о «Тяжёлой Лире»), видно, недаром ему навязчиво (дважды) приходит

на память одна строка из Боратынского (из «Последней смерти», 1827): «Тяжёлая участь у русских поэтов: пройтись по местам, где “безумие граничит с разуменьем”, чтоб восчувствовать муки рождения Логоса в бедной Психее»[1]. В «Автомобиле» поэт проходит также по этим местам. Но Белый помнит неточно: у Боратынского сказано об особенном «бытии», которым в человеке *С безумием граничит разуменье*. Различие немалое: что с чем граничит, кто действующий субъект на этой границе — разуменье или безумие? В «Автомобиле» поэт на границе: он забывает, теряет свою Психею, простирает слепые руки и ничего не узнаёт. Двоеточие, заключающее предпоследнее четверостишие, открывает границу, но разуменье не переходит её. Поэт теряет Психею, но Логос при нём и в завершающем четверостишии с рациональной твёрдостью и отчётливостью отмечает собственные «пробелы» (*в душе и в мире*: он, Логос, трезво фиксирует происходящее с утраченной им Психеей) и чертит контур нового, деформированного, сдвинутого, вышедшего из суставов, потерявшего простоту и целость, зияющего чёрными дырами состояния мира.

1990, 2006

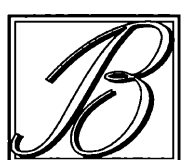
---

[1] Современные записки. Т. XV (1923). С. 375.

«ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ»
Мир Андрея Платонова

Памяти Левы Шубина

1


прозе Андрея Платонова нас поражает ее — в широком и общем смысле — *язык*. Чувствуется, что самый процесс высказывания, выражения жизни в слове — первейшая внутренняя проблема для этой прозы. В том, как складывает Платонов фразу, прежде всего очевидно его своеобразие. Читателя притягивает оригинальная речевая физиономия платоновской прозы с ее неожиданными движениями– лица не только не общее, но даже как будто неправильное, сдвинутое трудным усилием и очень негладкое выражение. Запоминаются странные обороты Платонова, философически-неуклюжие фразы, которые пересказать невозможно, а можно только повторить — как заметил автор статьи о Платонове[1] об одной такой характерной фразе (из рассказа «Третий сын»), которая вспоминается как пример платоновского своеобразия. Если бы мать могла, она бы жила всегда, чтобы ее сыновья не тратили своего сердца, оплакивая ее. «Но мать не вытерпела жить долго».

«Не вытерпела» — здесь неожиданное и сильное слово. Оно выговаривается — мы это слышим — с каким-то мучением, передающим экспрессию самого содержания, самого *терпения жить*. В нашей литературе были такие строки: «...Блажен, кто вовремя созрел, Кто постепенно жизни холод С летами вытерпеть умел». В этом классически-совершенном выражении все слова на своем естественном месте в ясном соотношении образуют и вправду с летами переживаемую человеком истину. Вытерпеть жизни холод — холодно, но естественно, стороны этого опыта — слова у Пушкина — находятся в равновесии, и «вытерпеть» в этом контексте появляется как единственно возможное точное слово. Мы не сопоставляем пушкинские стихи с плато-

---

[1] См.: *Гладков А.* В прекрасном и яростном мире // Новый мир. 1963. № 11. С. 227.

новской прозой, но эти пушкинские стихи вспоминаются сами собой, когда подумаешь над этой фразой Платонова. «Жить долго» Платонова — гораздо более просто, обыденно, чем обобщенный пушкинский «жизни холод». Но именно потому психологический глагол «вытерпеть», расширенно распространенный на целую жизнь, легко сочетается с уже обобщенным пушкинским образом и сочетается трудно с конкретной и приземленной фразеологией платоновских персонажей, не имеющих в своем словаре таких обобщений, как жизненный холод. Тем не менее фраза Платонова выражает широкое обобщение жизни именно этих массовых, «низовых» людей. Обобщение и достигается этим трудным соединением обобщающего, умозрительного и простого, конкретного, — настолько же трудным, негладким, насколько в пушкинском языке такое соединение гармонично, легко. *Трудное выражение* и есть внутренняя характеристика платоновского языка и всего его художественного мира. Усилие выражения мы чувствуем в складе платоновской фразы. Это «юродивая» фраза. «Но мать *не вытерпела* жить долго». Центральное слово сгибается под особенным ударением, на него легла как будто чрезмерная смысловая нагрузка, само содержание этого слова усилено в таком выражении, психологическое слово возводится в степень «идейного», характерно платоновского философического слова-понятия, заключающего в себе «идею жизни», которая у Платонова всегда определяет самую рассказываемую им жизнь («платонизм» Андрея Платонова).

Платонов — поэт серьезной и терпеливой жизни: «массы людей, стушеванные фантасмагорическим обманчивым покровом истории, то таинственное, безмолвное большинство человечества, которое терпеливо и серьезно исполняет свое существование»[1], — герой его рассказов и повестей. Этот мир и его «идея» высказываются в чудно́м платоновском слоге.

2

В начале 20-х годов Платонов печатался в «Кузнице». Здесь появилась его статья «Пролетарская поэзия»[2], написанная на языке манифестов того времени, в котором слышится лишь обертоном личная платоновская нота. «Историю мы рассматрива-

[1] Из статьи А. Платонова «Пушкин и Горький» // *Платонов А.* Размышления читателя. М., 1970. С. 37.

[2] Кузница. 1922. № 9.

ем как путь от абстрактного к конкретному, от отвлеченности к реальности, от метафизики к физике, от хаоса к организации». Переустройство мира посредством организации — в проведении этой идеи молодой Платонов шел далеко. «Мы не жалеем себя и не ценим, мы ищем только объективной ценности. Если такой ценности нет — ее надо создать». Люди всегда стремились к благу, они должны стремиться к истине. «Потому что наше благо будет в истине, какая бы она ни была. Пусть будет истина гибелью, все равно — да здравствует!»

Цель — идеальная: творчество истины; но путь — к спасению «от казематов физических законов, стихий, дезорганизованности, случайности, тайны и ужаса» — это путь от абстрактного к конкретному, «от так называемого духа к так называемой материи». Объявлен разрыв с традицией отвлеченной духовности. Истина — не отвлеченное ли понятие? Нет. «Истины хочет все мое тело. А чего хочет тело, то не может быть не материальным, духовным, отвлеченным. Истина — реальная вещь. Она есть совершенная организация материи по отношению к человеку». Переход к этой материальной истине или истинной материи лежит через сознание, которое должно стать новой душой человека, вытеснив и похоронив в нем теперешнюю слабую душу — инстинкты и ощущения — и прочие силы тела, прежде всего могущество пола. Одна из статей молодого Платонова, напечатанная в газете «Воронежская коммуна» в январе 1921 года, называлась «У начала царства сознания».

В таком космическом контексте определяется задача искусства, и здесь в твердом тоне этого монолога становятся слышны сочувственные интонации, в которых можно узнать известного нам писателя. «Искусство есть такая сила, которая развяжет этот мир от его законов и превратит его в то, чем он сам хочет быть, по чем он сам томится и каким хочет его иметь человек... Цель искусства — найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса».

Однако эта последняя «точная» формулировка лишь в иллюзии автора покрывала послышавшиеся до этого «душевные» интонации. Напротив, зная дальнейшего Платонова-писателя, можно расслышать в статье 1922 года скрытый пока конфликт интонаций, который станет разворачиваться в прозе Платонова и породит в ее языке особую *полноту*. В русской поэзии «древний хаос» был назван «родимым», — и это чувство сокровенной не-

тронутости главных источников существования будет все больше овладевать платоновской прозой. Однако и мысль об активном преображении «хаоса» и превращении его человеком в «родной» («о глупости мира и необходимости действия», как сказано в раннем рассказе «Родина электричества») останется тоже постоянной темой Платонова. Собственно, ни от чего высказанного в статье «Пролетарская поэзия» писатель не откажется, но все это высказанное в одном монологе в мире платоновской прозы будет являться в другом — объективном — соотношении.

В работе Л. Шубина о Платонове обстоятельно исследована его ранняя публицистика и показано, как путь «от абстрактного к конкретному» совершался в прозе Платонова. Многие идеи платоновских героев 20-х годов — те же идеи Платонова-публициста: однако в контексте прозы, опускаясь в художественный мир, они лишались твердости, окончательности, категоричности; они встречались и сталкивались как разные и противоречащие друг другу начала[1].

Интересное наблюдение Л. Шубина: стилистика Платонова-публициста в 20-е годы отличается от стиля Платонова-прозаика; в 30-е же годы стиль Платонова един в прозе, критике и публицистике. (Образец зрелого платоновского выражения, единого в прозе и публицистике, — цитированные слова из статьи «Пушкин и Горький».)

Главное — тон, он делает музыку. Тон статьи 22-го года — уверенный, непротиворечивый; активность, переустройство, организация мира для автора совпадает с тем, чего сам мир «хочет» и по чему он «томится»; здесь для автора нет никаких сомнений. В идеальном тождестве сливаются материя и истина, тело, которое хочет истины, и сознание, которое должно поглотить все способности тела. Автор одновременно крайний материалист и крайний идеалист. Что же происходит с его идеями дальше? Они отделяются друг от друга и обращаются в самостоятельные силы платоновской жизни в его рассказах и повестях. Там, где было должное единение, обнаруживается реальный разрыв и драма. Прочитаем повесть «Происхождение мастера», опубликованную в конце 20-х годов, и мы увидим, как эти начала — активности человека и «сокровенности» мира вокруг него — оспаривают друг друга, не отвлеченно, как голые мысли, но конкретно, в самой «художественной ткани».

---

[1] См.: *Шубин Л.* Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. № 6. С. 35–41.

Платонов рассуждал «на неимоверной высоте» («Пролетарская поэзия»); предметом же творчества его стал «наинизший слой»[1].

В позднем рассказе «Афродита» герой, близкий автору («личный» герой), вспоминает свою молодость: «Все материальное, серое, обыкновенное он принял столь близко к сердцу...» В таком ряду теперь стоит и в такие тона окрашено «материальное». Творчество определяется как «превращение материального в духовное», одухотворение мира, существующего «в убогом виде, в разрозненности и без общего ясного смысла». В ранней статье, наоборот, автор говорил о превращении духовного в материальное. Но разница даже не в этих формулировках — в конце концов отвлеченно оратор начала 20-х годов говорил о том же «одухотворении мира», лишь отказываясь тогда от «духа» в качестве высшей реальности и заменяя его «материей». Разница глубже: в «музыке речи», передающей опыт, пережитый на пути от отвлеченного к конкретному. Это опыт любви к «материальному, серому, обыкновенному», к материи в существующем бедном ее состоянии. Одна из излюбленных мыслей Платонова, несовместимая с «космическим» тоном ранней статьи, — что «все действительно возвышенное рождается лишь из житейской нужды» («Афродита»). Но при этом в своей «наинизшей» действительности он остается на всей своей «неимоверной высоте». Только это стяжение теперь непросто дается писателю: оно порождает корявую речь, на внутренних стыках которой странно друг с другом встречаются абстрактное и конкретное. Повторяем, Платонов-прозаик ни от чего не отказывается, но видит все в иных соотношениях. Безоглядно уверенный тон ранней статьи дает излом, изгибается в судорогу платоновской человечности. Перед нами две фотографии Платонова — ранняя[2] и поздняя[3]: мы узнаем одного человека, но в переменах его лица, очевидных сразу, читаем ту же историю, что в «выражении лица» платоновской прозы.

3

«Происхождение мастера» — в этом названии сказывается традиция воспитательного романа. Повесть «Происхождение

---

[1] *Дорофеев В.* Повести и рассказы Андрея Платонова // Платонов А. В прекрасном и яростном мире. М., 1965. С. 9.

[2] См.: *Платонов А.* Избранное. М., 1966.

[3] См.: *Платонов А.* Избранные рассказы. М., 1958.

мастера» — первая, опубликованная в 20-е годы часть большого романа. Сюжет первой части — *происхождение* героя романа Александра Дванова и его самобытной позиции в мире среди других человеческих позиций и отношений к жизни и как бы из них. Как первая часть романа, она — экспозиция: разных способов вживания человека в мир. Читатель сразу же — в атмосфере странного любомудрия, на грани серьезной фантастики и анекдота, среди людей косноязычных и немотных, существующих, однако, лишь для того, чтобы «мысль разрешить». Так существуют рядом на первых страницах мастер Захар Павлович и некий блаженный бобыль.

Бобыль так и умер, «не повредив природы». Ни на какое дело он не поднял руки, а только смотрел, удивлялся и ожидал, «что выйдет в конце концов из общего беспокойства». «У бобыля только передвигалось удивление с одной вещи на другую, но в сознание ничего не превращалось». Ибо сознание — это сила активного самоопределения человека, до которого не дошел бобыль из боязни тронуть и повредить бытие.

Бобыль «в каждой простоте видел дивное дело», предпосылкой Захара Павловича, напротив, была «простота событий». Он с равнодушной нежностью относился «к людям и полям», а человеческое слово для него — что лесной шум для жителя леса. Жизненный интерес его не в этом нетронутом естественном мире, а в искусственном мире своего мастерства, в инструментах, изделиях и устройствах, из которых, во множестве им изготовленных, никакое не повторяло природу. В явлениях и предметах он не «тайну» разгадывал, но раскрывал «секрет», найдя который не интересовался больше этим предметом. Все он мог починить и оборудовать, но сам прожил свой век необорудованно: его мастерство как его позиция в жизни — такая же бескорыстная, «исследовательская» по отношению к миру, как удивление миру у бобыля.

Свой путь познания тайны был у знакомого мастеру рыбака, который жил на озере и думал «об интересе смерти». Захар Павлович его отговаривал, предполагая, что там нет ничего особенного: «так, что-нибудь тесное». Однако рыбак не вытерпел и утонул самовольно, чтобы «пожить в смерти». Память об этом искателе Китежа побуждает Захара Павловича «от какой-то неизвестной совести», противоречащей его исключительной страсти к одним механизмам, «идти по земле... и плакать над чужими гробами».

Здесь же, в платоновском мире, все терпеливей и безотчетней с годами пребывает Прохор Дванов, взявший к себе в семью сына утонувшего рыбака. Он «давно оробел от нужды и детей» и живет, как травы на дне лощины: всегда под ударами и навалом тяжестей и потому готовый всегда склониться и пропустить беду. Он существует как сонный, почти не чувствуя своей жизни и интересов «и ничего не зная вполне определенно». Это один из многих платоновских персонажей, забывших себя. Существование именно этих людей Платонов принял столь близко к сердцу и эту жизнь признал основой своего творчества: «Это обыкновенно, но это единственно прочно, серьезно и по необходимости доступно большинству человечества»[1] — жизненная нужда, понимаемая Платоновым широко и значительно — как действительная насущная потребность (в противоположность так называемому «игровому» отношению к жизни, которое он не ценил). Для Платонова ценная деятельность всегда исходит «из практики тесного, трудного ощущения мира»[2].

К Платонову очень подходят слова, которые были сказаны Блоком о Горьком: «Это конкретная, если можно так выразиться, — «ограниченная» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный»[3]. И также другие строки Тютчева, обращенные русской женщине, напоминаются миром Платонова:

И жизнь твоя пройдет незрима,
В краю безлюдном, безымянном,
На незамеченной земле, —
Как исчезает облак дыма
На небе тусклом и туманном,
В осенней беспредельной мгле.

«Русской женщине»

Но эта «ограниченная», национальная и социальная материя — «родные лохмотья» — есть у Платонова в то же время всеобъемлющая метафизическая проблема: «материя», «вещество» существования человека и его назначение, смысл. В забвенном, «сонном» состоянии Прохора Дванова глубже всего коренится эта проблема, а доморощенными поисками ответа являются

---

[1] *Платонов А.* Размышления читателя. С. 75.
[2] Там же. С. 41.
[3] *Блок. А.* Собрание сочинений. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 321.

жизненные попытки других персонажей «Происхождения мастера». Эти направленные в разные стороны стремления разных людей создают проблемную ситуацию повести: «тайна» — и «простота событий», органическая глубокая, но в то же время «слабая» жизнь — и активное отношение к ней человека, деятельность сознания и мастерства.

Мир, по словам одного из платоновских персонажей, сделан «из слабого материала», «дикого вещества». Герой повести «Ямская слобода» «не видел в жизни ничего строгого, точного и мощного». Массовая, невзрачная, серая, безымянная жизнь «на незамеченной земле», с невысоким коэффициентом полезного действия, проживаемая с неопределенным значением, с малым осуществлением, расходящаяся «напрасно», уходящая «в рассеяние безымянных душ», в «энтропию»[1] — «как исчезает облак дыма» — вот бытие привычных и любимых платоновских персонажей. «Энтропия» их жизни — бессознательность и беспамятство, в котором живут, «как в домашнем тепле» («Река Потудань»). Люди эти «живут нечаянно» (вот еще платоновское сочетание слов). Платоновские гротески: жизнь в напряжении «не забыть, что живешь», не упустить из виду себя самого; человек, который «может забыть вздохнуть и тогда умрет» («Джан»). Жизнь, проходящая «смутно и тщетно», которую надо «изжить», всяческий «прах» и «ущерб» — такие понятия наполняют прозу Платонова как ее «ключевые слова».

Внутренняя задача подобной жизни — формирование, концентрация, преодоление «энтропии». Эту задачу молодой Платонов формулировал «точными» словами об организации хаоса. Но «железному» смыслу этой организации скрыто противостояли мягкие ноты, «родные» тона. Молодому преобразователю мира казалось, что это начало «твердое» и это начало «мягкое» легко сольются в одно направление и одно действие. Однако в прозе Платонова именно эти начала составляют ее важнейшую внутреннюю «оппозицию», смысловую и стилевую.

В пропадающем зря, без следа существовании Прохора Дванова есть одна гарантия прочности — дети: «Дети были его единственным чувством прочности своей жизни — они мягкими маленькими руками заставляли его пахать, заниматься домоводством и всячески заботиться». Вот характерно платоновское прямое чувственное изображение отвлеченного, идеального, лишь духовно зримого содержания. Этот образ воспринимает-

[1] *Платонов А.* Размышления читателя. С. 43.

ся как прямое изображение, не метафора. Уж очень физически ощутимы эти мягкие маленькие руки, толкающие огромную жизнь, остановившуюся бы без них. Изображается непосредственно то, что Платонов определил интересным словосочетанием: *вещество существования* («Котлован») — и выражение это тоже не кажется метафорическим.

Самое прочное и точное в целесообразной организации жизни оказывается — не жесткий каркас, а тончайшая мягкая нить, как бы одновременно суровая и шелковая нитка жизни. Она так тонка и слаба, что готова всегда порваться, но она необычайно прочна и сильна. В послевоенном «Возвращении» эта платоновская метафора, которая не воспринимается как метафора, осуществляется в действии рассказа. Именно мягкими маленькими — здесь буквально ногами детей спасается жизнь загрубевших «жестких» людей. «Он вошел в тамбур вагона, и остался в нем, чтобы, когда поезд пойдет, посмотреть в последний раз на небольшой город, где он жил до войны, где у него рожались дети... Он еще раз хотел поглядеть на оставленный дом; его можно разглядеть из вагона, потому что улица, на которой стоит дом, где он жил, выходит на железнодорожный переезд, и через тот переезд пойдет поезд». Этими «потому что» и «чтобы» проводится целесообразность происходящего, непонятная Иванову, та целесообразность без цели, толкающая его детей бежать по дорожке, которую можно увидеть из тамбура. На самом деле он задержался в тамбуре, *чтобы* увидеть бегущих детей и спрыгнуть с подножки. «Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительнее. Прежде он чувствовал жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем».

Платонова одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрощенный, «буквальный» характер, деметафоризация. Таков предмет, который изображает Платонов и который не является ни чем-то только вещественным, ни чем-то только невещественным. Этот предмет — «вещество существования». Платонова упрекали в том, что он лишь по видимости реалист, а на самом деле изображает некие символы или «тени» реальных явлений и вещей. Но «символизм» Платонова очень расходится с символистским способом созерцать сквозь «грубую кору вещества» («Под грубою корою вещества Я осязал нетленную порфиру»). Платонов принадлежит уже тому потоку литературы, который был реакцией на не-

вещественность символизма. («От абстрактного к конкретному, от метафизики к физике»,– вспомним его раннюю программу). Платонов с некоторой даже болезненностью любит именно эту «грубую кору вещества» и непосредственно в ней хочет найти нетленное «вещество жизни». Оттого его проза такая корявая. С наивностью Дон Кихота он верит в реальное существование этого одновременно материального и идеального вещества и обладает способностью прямо видеть его. Платоновское «вещество существования» звучит неожиданно как сочетание понятий разного плана, которые у Платонова совпадают с его единым вещественно-невещественным планом. В его метафорах поэтому ослаблен сам принцип метафоры — перенесение признаков одного ряда явлений (вещественных, чувственно воспринимаемых) на явления другого порядка (невещественные). Блок писал в статье 1918 года: «Когда-то в древности явление превращения, "метаморфозы", было известно людям; оно входило в жизнь, которая была еще свежа, не была осквернена государственностью и прочими наростами, порожденными ею; но в те времена, о которых у нас идет речь, метаморфоза давно уже "вышла из жизни"; о ней стало "трудно думать"; она стала метафорой, достоянием литературы...»[1].

Платоновская метафоричность имеет характер, приближающий ее к первоначальной почве метафоры — вере в реальное превращение, метаморфозу[2]. Простой пример — приведенные только что фразы из «Возвращения», изображающие превращение в Иванове. Здесь такие иносказания, как «преграда самолюбия» и «обнажившееся сердце» воспринимаются как прямые слова, а происходящее с Ивановым — почти как физически достоверное действие. У того же Платонова сердце может предстать в таком натуралистическом образе: сердце «билось тяжело, как намокшее» («Джан»), и это физиологическое представление душевного состояния (которое у читателя может вызвать и неприятное, и даже комическое впечатление) в образности Пла-

---

[1] *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 69.

[2] См. анализ метафоры у Потебни: «...капля жалости» (Пушкин) при позднейшем, чисто поэтическом понимании есть установление отношений: *вода: капля = жалость: капля жалости*; при более раннем мифическом состоянии мысли это — уравнение 2-го отношения с первым: *жалость = вода* (основанное, может быть, на том, что *жалость* рождает *слезы*, причем — опять уравнение *слезы = жалость*)». — Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 262.

тонова в том же ряду, что и метафорическое обнаженное сердце. Его обнаженность тоже чувствуется как-то физически. «Обнажившимся сердцем» человек прикоснулся к самому веществу жизни, и это писатель без переносных смыслов чувствует как действительное событие: «Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительнее».

Итак, платоновский образ — *слабая сила* (мягкие маленькие руки детей). Эта идея находит свой символ: «Персиянке представлялось в жарком, больном уме, что растет одинокое дерево где-то, а на его ветке сидит мелкая, ничтожная птичка и надменно, медленно напевает свою песню. Мимо той птички идут караваны верблюдов, скачут всадники вдаль и гудит поезд в Туран. Но птичка поет все более умно и тихо, почти про себя: еще неизвестно, чья сила победит в жизни — птички или караванов и гудящих поездов» («Такыр»). Это мелодия жизни платоновских персонажей. Она возникает еще раз в другом рассказе, где такое же символическое сравнение более социально конкретно, больше «в коре вещества»: одинокая Фро в своей любви и разлуке слушает звуки губной гармонии над потолком — «эту скромную мелодию, похожую на песню серой, рабочей птички в поле, у которой для песни не остается дыхания, потому что сила ее тратится в труде» («Фро»).

Эти тихие силы — сочувствие, утешение, надежда, терпение— хранят и поддерживают жизнь, они и есть ее «вещество». «Трепет этой жизни бедной» сохраняет материя платоновской прозы. Одна из таких потаенных энергий — память. Забвение и беспамятство — рассеяние, исчезновение, «энтропия» самого жизненного вещества. От этого платоновское убеждение, основанное, по-видимому, на глубокой действительной вере, что «мертвые тоже люди», что «мертвые матери тоже любят нас» («Полотняная рубаха»). Этому посвящен рассказ «Афродита», герой которого верит, что есть «косвенный признак в мире или неясный сигнал», указывающий, жива или нет его пропавшая без вести жена; он надеется разглядеть «через общую связь живых и мертвых в мире еле различимую, тайную весть» о судьбе Афродиты и не слышит в космосе «никакого голоса и содрогания», которые бы свидетельствовали о ее гибели. Но чувство его «удовлетворялось в своей скромности даже тем», что здесь, в этом месте, где они жили, она когда-то дышала, «и воздух родины еще содержит рассеянное тепло ее уст и слабый запах ее ис-

чезнувшего тела — ведь в мире нет бесследного уничтожения»[1]. В памяти собирается эта не могущая совершенно исчезнуть энергия жизни исчезнувшего человека. Я помню их, ты запомни меня, а тебя запомнят тоже («Свет жизни») — вот цепочка существования, сохраняющая его вещество.

Но эта мягкая сокровенная сила — *слабая* сила. Платонов так дорожит этой скромностью, хрупкостью, молчаливостью, всем этим «бедным богатством»[2]; он наследник русских писателей, наполнявших эпитет «бедный» особым богатым смыслом. Но жизнь, в которой действуют тихие силы, — слабая, смутная, аморфная, рыхлая, тщетная. Она нуждается в усилении, оформлении, преобразовании волей и действием человека: это второе главное направление художественной мысли Платонова, вступающее с идеей сокровенности бытия не в легкое согласие (как было в статье «Пролетарская поэзия»), но во внутренне противоречивое, конфликтное единство. Мы читаем в рассказе «На заре туманной юности»: «...ей уже не хотелось теперь жить, как прежде, со спрятанным, тихим сердцем...» Это тоже часто выписывают как яркий пример платоновской речи. Но эту фразу не только можно лишь повторить и ей удивиться, ее можно понять и даже исследовать. Своеобразие выражения происходит из полноты выражаемого: любовь и сочувствие автора сказываются в этих определениях сердца, — однако стремление фразы в целом противоречит этим определениям, направлено к тому, чтобы их опровергнуть и превзойти, но не лишая их в то же время напитавшего их сочувствия автора. Полнота платоновской речи в охвате противоречия: деятельного, преобразовательного, инженерного устремления и не подавленного всем этим «спрятанного, тихого» содержания.

Платоновский мастер чувствует жизнь как «спящее сырье и полуфабрикат», которому противопоставляет «изделие», мастерство, совершенную «вещь». Платонов счастье может назвать «изделием», «большинство человечества» у него недаром не просто живет, но «исполняет свое существование» («Пушкин и Горький» — подобно этому и речь писателя не говорится просто, но исполняет себя): понятие исполнения, мастерства

---

[1] Ср. последние слова рассказа Бунина «Легкое дыхание» — этот мотив рассеяния жизненной энергии, но с противоположным общим итогом и настроением: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

[2] Выражение Гоголя («Записки сумасшедшего»).

повышает речь. Мягкому и чуткому, однако переходящему в рыхлое и слабое, противоречит сильное, твердое, точное, мощное. Здесь и заключена коллизия прозы Платонова. Ибо он не примет сильное, подавившее слабость, твердое, потерявшее мягкость. Организация, оформление, к которым призывал молодой Платонов, однако же, сразу в нем нашли своего противника и породили его сатиру, когда они обрывали тонкие нити жизни и разрушали внутреннее ее вещество. Если идеей Платонова и является разумный *смысл* как некая идеальная *вещь*, то это при всех условиях мягкая, гибкая, эластичная вещь. Если средством «организации» становится неподвижный каркас, то Платонов ищет другой гарантии прочности. Он хотел бы ее найти в усилении тех же самых внутренних, органических, но слишком тихих энергий. В художественном платоновском утопическом мире они превращаются во внешние силы техники и механики; так, «надежда, необходимая нам для ежедневного трудного существования», превращается в электрическую силу («Родина электричества»).

Борьба живого и механического сделалась общим местом в искусстве нашего века. Платонов видит эту проблему иначе, чем многие художники, изображавшие наступление «стальной конницы» на «живых коней»; они принимали ту или эту сторону в этом конфликте, но именно так понимали его.

О род людской! Ты был как мякоть,
В которой созрели иные семена!
Чертя подошвой грозной слякоть,
Плывут восстанием на тя иные племена!
Из желез
И меди над городом восстал, грозя, костяк,
Перед которым человечество и все иное лишь пустяк.

Хлебников. «Журавль»

И в прозе Платонова составляет ее центральную «оппозицию» это «твердое» — «мягкое». Однако картина распределения этих качеств в человеческом мире и во внешнем мире вещей, особенно инженерного мастерства, — эта картина оказывается неожиданной у Платонова. В «Происхождении мастера» возникает противоречие: грубые люди и нежные паровозы. Человек — он так себе, ни плох, ни хорош. «Он дома валяется и ничего не стоит...» Это слова машиниста-наставника, чья позиция в повести наиболее отвечает жизненному стремлению мастера

Захара Павловича. Природа, не тронутая человеком, «казалась малопрелестной», ибо нет в ней «ни одного удара и точности мастерства». Машинное мастерство представляется с этой точки зрения чем-то более тонким и совершенным, чем беспорядочная стихийная жизнь создающих машины людей. В мастерстве они должны достигнуть чего-то безупречного и безотказного, чего не могут достигнуть в своем обычном существовании и в отношениях между собой; в мастерстве они превышают себя. «Захар Павлович наблюдал в паровозах ту же самую горячую, взволнованную силу человека, которая в рабочем человеке молчит без всякого исхода. Обыкновенно слесарь хорошо разговаривает, когда напьется, в паровозе же человек всегда чувствуется большим и страшным». Одушевление паровоза опять по-платоновски лишено метафорической переносности. Не уподобление паровоза и человека, но действительно человек в паровозе писателю виден «большой и страшный» — в них та же горячая сила, одно вещество. Не метафора — метаморфоза.

Парадокс Платонова: нежные, беззащитные, ломкие механизмы и неловкие, неточные, грубые руки людей. «Где вы, старинные механики», — тоскует наставник, наблюдая варварское обращение с машиной вчерашних крестьян. А вот отношение настоящего мастера — и пример сочетания твердых и нежных начал в платоновской речи: «Захар Павлович бил молотком всегда с сожалением...»

Работа машины изображается так: «Мотор трепетал в раме, и неясный тонкий голос изнутри его механизма звучал как предупреждение о смертельной опасности. Я понял машину и прекратил ее злобный сухой ход». И дальше: «...мотор теперь вращался на хороших оборотах, грелся мало и не пел мучительным голосом утомления из глубины своего жесткого существа» («Родина электричества»). Или такое скопление определений в платоновской речи о технике: «страдальческое терпеливое сопротивление машинного телесного металла» («Фро»).

В тексте Платонова всепроникающа его оппозиция «жесткого существа» и тонкого, чуткого «вещества». При этом в отличие от типичной картины соотношения сил, какой она представлялась в идеологическом сознании того времени, у Платонова это не антитеза жесткого точного мира организации и техники (несущего человечеству, с противоположных точек зрения, или погибель, или спасение) и «мякоти» человеческих чувств. Платоновские машины трепещут, чувствуют и страдают «из глуби-

ны своего жесткого существа» — притом опять же не метафорически только они трепещут: разве в самом деле не приходилось нам прямо физически слышать в вибрации мотора таинственный тонкий трепет? Платонов лишь переводит свое описание в план вещества существования, где бьется та же сила в машине и человеке. У него метафора ощущается меньше, чем, например, когда говорит Маяковский: «сердца выстывший мотор»[1].

Если метафора «остранняет» предмет, отождествляя его по какому-то общему признаку с другим предметом, то у Платонова уже «остранняется» сама метафора. «Машинный телесный металл», конечно, воспринимается странно, но очень чувственно ощутимо в том плане сокровенного вещества, в каком нам дана Платоновым и телесность мягкого детского естества. Здесь нет у Платонова оппозиции жесткой машины и мягкого детства, техники и природы[2]. В ранние годы еще Платонов писал: «Между лопухом, побирушкой, полевою песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, — есть связь, родство, на тех и других одно родимое пятно... Рост травы и вихрь пара требуют равных механизмов»[3].

Но оппозиция жесткого, грубого — мягкого, тонкого у Платонова есть, только она разделяет не механический и человеческий (или природный) мир. Не по этой линии проходит раздел. Борение этих сил, как мы видим, идет и в машине и в человеке, объединяющихся в единый платоновский мир и составляющих единое поле конфликта. Конфликт же этот — не между машиной и естеством, а между силами рассеяния, разрушения, хаоса, энтропии и тихо сопротивляющейся (которой нужно усиление) силой сосредоточения, концентрации, укрепления, накопления энергии и смысла. Вот настоящий конфликт в содержании и выражении платоновской прозы.

---

[1] У Маяковского разрешалось *в стихе* свое *поэтическое* противоречие лирической нежности и конструктивной прочности (в том или другом виде проблема эта в общем ее содержании была актуальна для литературы в целом).

[2] Есть общее в отношении Платонова к своим паровозам с отношением Сент-Экзюпери к своим самолетам. Стилистический анализ описания самолета в «Земле людей», оспаривающий его репутацию барда современной техники: «Стилистический анализ его прозы позволяет видеть, что такая характеристика неверна» (*Эткинд Е. Г.* Семинарий по французской стилистике. Ч. I. Л., 1964. С. 318).

[3] *Платонов А.* Голубая глубина. Краснодар, 1922.

Действие той же силы герой «Афродиты» видит в пожаре электростанции и в поступке оставившей его женщины. Афродиту уводит «привязанность к радости и наслаждению», увлекающая человеческую силу в распыление, в «энтропию»[1]. Герой рассказа чувствует и в себе эти «темные силы чувственного мира», соблазняющие бесполезно, хотя и, может быть, сладостно расточить свою жизнь, — по Платонову, тот же хаос, жаждущий поглотить и развеять всю ценную энергию, образ которого внушается описанием смерти электростанции: «Все сотлело в прах. Остались лишь мертвые металлические тела машин — от жара вытекли все их медные части, сошли и окоченели на фундаменте, как потоки слез, подшипники и арматура; у генератора расплавились и отекли контактные кольца, изошла в дым обмотка и выкипела в ничто вся медь». Описание в высокой степени технически конкретное (виден специалист) и в высокой степени философское: ибо описывается событие в равной степени материальное и идеальное, и, собственно, описание это — платоновской вещественно-невещественной сферы, в которой едины природа, человеческие отношения и чувства и созданные человеком вещи, и весь этот мир насквозь проникают силы энергии и энтропии.

В той же сфере строятся и следующие описания, их тоже предопределяет «идея»: «Он прильнул лицом к оконному стеклу. От белой простыни, опустившейся с кровати, по комнате рассеивался слабый свет...» («Река Потудань»). «Старик постоял над ней в ночном сумраке; выпавший снег на улице собирал скудный, рассеянный свет неба и освещал тьму в комнате через окна» («Третий сын»). Платонов — художник слабой жизни с невидным, рассеянным светом, доступным только духовному взору (в этом его коренное отличие от современных ему прозаиков-живописцев с их установкой на зрелищное изображение, как Бабель, Вс. Иванов, Олеша). Из белой простыни и выпавшего на улице снега он строит фокусы, собирающие и передающие рассеянную, скудную энергию, платоновский «свет жизни» — чтобы он окончательно не пропал. Таково описание в «энергетической» прозе Платонова. Она является «аккумулятором» и усилителем, нужным для жизни этих людей. Платонов устраивает в своем мире интересное освещение, очищая

---

[1] Лодейников ей был неинтересен:
Хотелось ей веселья, счастья, песен...
Н. Заболоцкий

и высвобождая забитый и заглушенный обычно собственный, «чистый и кроткий» свет сокровенной жизни: «И хотя теперь на земле должно быть темно от страшной тучи, однако все было видно, только свет стал другой, он был бледно-синий и желтый, но чистый и кроткий, как во сне: это светились травы, цветы и рожь своим светом, и они сейчас одни освещали поля и избы, потемневшие было под тучей, и сама туча была озарена снизу светлой землей» («Июльская гроза»).

«Где было сладкое разнотравие — одна жесткая осока пошла» («Луговые мастера»). Сердце его «заржавело... к своей минувшей судьбе». «Наконец разгорелась летним огнем провинциальная прелестная весна». Но — «наступила зрелость и злоба лета» («Епифанские шлюзы»). Все то же противоречие — сплошь по платоновским текстам. Обычно зной и засуха у него (огонь, пожар) не олицетворяют, а выражают свирепые силы хаоса.

Молодой публицист, мы помним, пишет, что истины хочет тело. В стройном согласии — разум, чувство и тело. Иная картина в повести «Епифанские шлюзы» (1927): «...Бертран дремал, и тонкая живая печаль, не переставая, не слушаясь разума, струилась по всему его сухому сильному телу». В человеческом микрокосмосе (именно так) свершается действо уже неслиянных и разнонаправленных сил, по «материалу» и по «фактуре» разных, как эта печаль в этом теле (противоположные чувственные стихии при арбитре-разуме, не имеющем чувственной силы и потому стороннем свидетеле; на следующих страницах этой же повести дана такая внутренняя ситуация, где сами находят выход в мгновенном столкновении потрясенное чувство и телесная ярость, пока человек колебался «арифметическим рассудком»), одновременно работающих вместе и врозь и сочетающихся уже не в простое тождество, но в «контрапункт».

Еще через десять лет Платонов напишет рассказ «Река Потудань», показывающий особенно выразительно, во что превратилась в платоновском мире его ранняя утопия слияния воедино духовной, эмоциональной и физической силы в мире и в человеке. «Река Потудань» — это новая (для русской литературы традиционная) история «слабого сердца», для которого счастье оказалось «тяжким трудом». Поэтому мы в рассказе встречаем такие странные, но для Платонова органичные сочетания слов, как: «ему было совестно, что счастье случилось с ним» или: «я уже привык быть счастливым с тобой». То, что мы выше назвали судорогой платоновской человечности, нигде не проявляется

так, как в «Реке Потудань». Герой рассказа лишь робко обнял свою жену, «боясь повредить» ее «особое, нежное тело». «Оказывается, надо уметь наслаждаться», у него же вся сила бьется в сердце и приливает к горлу, «не оставаясь больше нигде». С крайностью платоновского юродства в этой любви выражается его коллизия активности и пассивности, действия и любви. Всякое наслаждение, самоутверждение, самое счастье кажется жестким эгоизмом (*«жестокая жалкая сила»* — ее не хватает герою рассказа), так мягка любовь платоновского человека. Все то же платоновское противоречие здесь разыгрывается как неравновесие, несогласие духа, чувства и тела в отношении двух любящих людей. Пройдя через совестливый аскетизм, отказ от всякого эгоизма, отречение от тела, это противоречие находит свое примирение в чисто платоновской уравновешенно-неуравновешенной формуле: «бедное, но необходимое наслаждение». Вот платоновский контрапункт — мира бедного и аскетической неотмирности с чувственной прелестью и «обольщением» миром. Это последнее слово тоже одно из любимейших у Платонова; в своей статье об Ахматовой он противопоставил ее иным поэтам, у которых, «несмотря на сильные звуки, нет обольщения современным миром и образ его лишь знаком и неизбежен, но не прекрасен»[1].

4

Вся эта жалкая нынешняя, по преимуществу чувствующая, душа человека должна преобразоваться в новую душу — сознание. Такая была теоретическая программа молодого Платонова. Он писал в статье «У начала царства сознания»:

«В России сейчас, по понятным причинам, осталось столько жизненной энергии, что ее хватает только на поддержание, на сохранение организма. На развертывание, усиление жизни энергии нет. Силы в мышцах ровно столько, чтобы не засохли без крови сами эти мышцы. Мы можем замерзнуть на таком невыносимом уровне.

Все это было бы так, все бы мы погибли, если бы в нас не было сознания — высшей формы органической энергии.

Мы не только чувствуем, мы еще думаем»[2].

Итак, сознание для Платонова– то самое вожделенное им начало энергетического усиления жизни. Спасение в том, чтобы

---

[1] *Платонов А.* Размышления читателя. С. 94.

[2] Воронежская коммуна. 1921. 18 янв.

«понимать свое существование» («Такыр»). И в прозе Платонова изображению сознания, как такового, принадлежит исключительная роль.

Но вот какая картина «у начала царства сознания» возникала в прозе: «Филат не мог, как все много работавшие люди, думать сразу — ни с того ни с сего. Он сначала что-нибудь чувствовал, а потом его чувство забиралось в голову, громя и изменяя ее нежное устройство. И на первых порах чувство так грубо встряхивало мысль, что она рождалась чудовищем и ее нельзя было гладко выговорить». Голова «воображала и вспоминала смутно, огромно и страшно — как первое движение гор, заледеневших в кристаллы от давления и девственного забвения. Так что, когда шевелилась у Филата мысль, он слышал ее гул в своем сердце.

Иногда Филату казалось, что если бы он мог хорошо и гладко думать, как другие люди, то ему было бы легче одолеть сердечный гнет от неясного тоскующего зова. Этот зов звучал и вечерами превращался в явственный голос, говоривший малопонятные глухие слова. Но мозг не думал, а скрежетал — источник ясного сознания в нем был забит навсегда и не поддавался напору смутного чувства» («Ямская слобода»).

«Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов, одним нагревом своих впечатлительных чувств», «скорбел без имени своему горю» («Происхождение мастера»).

Когда читаешь эти описания, задаешься вопросом: как они соответствуют описываемому — этим дремучим процессам пробуждения мысли? Если трудности выражения составляют самое существо этих процессов, то как они передаются в платоновском выражении? Насколько родственно, соответственно, адекватно одно и другое выражение, сознание человека Платонова и проза, изображающая это сознание? Ведь мысль, «рождавшаяся чудовищем», была легкой темой и источником литературных эффектов для многих писателей в одно время с Платоновым. Но очень часто она была внешней темой, что называется, материалом для литературы, которая своим способом использования этого материала демонстрировала отсутствие своей личной внутренней связи с ним.

Проблема Платонова состояла в том, чтобы своим выражением, в своем *слове* передать процесс выражения, совершающийся «без сложности слов» и мучающийся по слову. *Выражение — внутренняя проблема одновременно платоновской жизни и платоновской прозы.*

Процессам нечленораздельного выражения соответствует у Платонова язык физических уподоблений и образов. Переход чувства в мысль и ее первое содрогание — геологический сдвиг в затвердевших массах, грубо встряхивающий и громящий некое внутреннее «нежное устройство». Можно заметить, что язык этих изображений сознания близок языку платоновских описаний машины. Здесь тоже вещественность описания проникается эмоциональными токами грубых и нежных сил, здесь тоже нагрев чувств и скрежет мысли.

При этом нечленораздельность, отсутствие слова имеют двойственное значение у Платонова. Это — «немое горе вселенной», которое может одолеть и высказать лишь человек, но это и некая молчаливая полнота, которую надо при этом суметь сохранить. В немотности платоновской жизни одновременно чувствуется и недостаток, и недостаточность слов. В «Происхождении мастера» есть рассуждение о рыбе как молчаливом существе, наверное знающем тайну смерти. Рыбу любит рыбак, отправившийся в озеро за «интересом смерти»: «Телок ведь и тот думает, а рыба — нет, она все уже знает». В той же повести рассказано о рождении ребенка, закричавшего голосом, «не похожим ни на какое слово». А сын утонувшего рыбака, который будет жизнью своей разгадывать тайну, за которой его отец отправился в озеро (вот его новое небо и новая земля: Саша «верил, что революция — это конец света. В будущем же мире мгновенно уничтожится тревога Захара Павловича, а отец-рыбак найдет то, ради чего он своевольно утонул»), — Саша никогда не говорил, если его не спрашивали.

И отношение сознания к чувству — в абстрактной программе молодого Платонова однолинейно направленное усиление — в прозе является и с другой стороны, как в то же время известное ослабление и потеря энергии. Так говорится о детской душе, «не разбавленной успокаивающей водой сознания» («Происхождение мастера»). Платонов может противопоставить сильное безысходное чувство коровы, у которой отняли сына, разбавленному сознанием чувству людей: корова не могла утешиться «ни словом, ни сознанием, ни другом, ни развлечением, как это может сделать человек... Корова не понимала, что можно одно счастье забыть, найти другое и жить опять, не мучаясь более. Ее смутный ум не в силах был помочь ей обмануться... она была полностью покорна жизни, природе и своей нужде в сыне...» («Корова»).

Затрудненное, смутное выражение, подобно тому, как описано у Платонова, было общей темой в ранней советской литературе. Так, например, у Всеволода Иванова: «Горбулин, с усилием подымая с днища души склизкую мысль, сказал...» «Говорили они медленно, с усилиями. Мозги, не привыкшие к сторонней, не связанной с хозяйством мысли, слушались плохо, и каждая мысль вытаскивалась наружу с болью, с мясом изнутри, как вытаскивают крючок из глотки попавшейся рыбы» («Партизаны»). Замятин так отзывался о первых вещах Иванова: «Чтобы Вс. Иванов много думал — пока не похоже: он больше нюхает... Нюх у Вс. Иванова — великолепный, звериный. Но когда он вспоминает, что ведь не из одной же ноздри, подобно лешему, состоит человек, и пробует философствовать, то частенько получаются анекдоты, вроде богоискательских разговоров в «Цветных ветрах»[1]. Однако в этих «Цветных ветрах» и вообще у раннего Иванова мы обнаружим как раз чрезвычайное внимание к процессу думанья и выражения в слове; только думанье это темное, первобытное, почему его Замятин и не считает за таковое. Изобразить это мышление можно только сравнениями с действиями совершенно другого ряда, физическими, из мира природы или работы. У Иванова — изобилие подобных уподоблений, он выставляет и в самом деле мысли и слово своих героев на нюх, на ощупь, на глаз. Человек говорит, как продирается через чащу, стягивает, слипает слова, как смолой, речь свою будто уминает руками, как лопатой ворочает языком; мозг как осенняя жижа, мысли, как звери, по душе бегают, слова путают и режут коренья души, как плуг в целине. Таков образ сознания человека, который определен в «Голубых песках» как духом мечтатель, а телом зверь.

Для ранней советской литературы типично также то, что этот процесс первобытного выражения представал как социальный и в то же время некий космический, природный (и даже метафизический) процесс. Поиски соответствия между этим космическим и социальным были проблемой литературы. У Иванова соответствие очевидно как прямой, непосредственный, подобно фольклорному, параллелизм. Одновременно совершается то же в низовом социальном мире и в мире лесных и звериных стихий. В «Цветных ветрах» так и строится текст:

---

[1] *Замятин Е.* Новая русская проза // Рус. искусство. 1923. № 2–3. С. 59.

«Дышат хлебом — пьяным запахом мужики. Небо хмельное, играет над поляной. Лица хмельные, волосатые, как кустарники».

«В пене, в крови борцы. В пене люди и лошади. В пене земля. Все борется, все гнется, все ломается...»

«Медведь из берлоги выехал. На лохматой шерсти — хвоя. Ревет — скалы гнутся.

Сердце из берлоги вышло. Тело мягкое, теплое, поддающееся — прижми. Земля оно, пашня».

В подобных параллелизмах человеческое, социальное косноязычие уравновешено со стихийной косноязычной мощью природных сил и этим нейтрализовано как проблема именно человеческой жизни. Корявые люди у Иванова и Платонова, однако они у первого больше принадлежат корявой природе. И это корявое выражение легче, естественнее, «фольклорнее» в прозе Иванова. У него, например, речь героев очень свободно записывается на слух («— Сичас», «— Пусь пропадат») как звучное и прямое, легкое выражение этого живописного дикого естества.

В платоновских параллелях жизни людей и природы («Река Потудань тоже всю зиму таилась подо льдом...») происходит обычно сдвиг, нарушение полного соответствия; Платонова более выражает такая фраза: «Радость их сердца наступит раньше тепла природы». Радость сердца и параллельна теплу природы и вместе с ним относится к общей сущности, и в то же время она расходится с ним как человеческое содержание, достигаемое своим путем. Именно это неполное соответствие двух параллельных тем образует платоновский контрапункт.

Чрезвычайное внимание к пробуждению грубого сознания, отличавшее поэтов и прозаиков того времени, породило в литературе целую самостоятельную тему — сознание животных. Это была действительно новая тема, не то, что толстовский «Холстомер»: «Иногда мне приходило в голову взбрыкнуть, поскакать, поржать; но сейчас же представлялся страшный вопрос: зачем, к чему?» Толстовскому мерину представляются те же вопросы, что князю Андрею, а лошадиные глаголы «взбрыкнуть» и «поржать» означают то же молодое состояние, какое пленяло князя Андрея в Наташе Ростовой. Лошадь думает и рассуждает так же, как человек, однако нет у Толстого изображения лошадиного сознания — как особой темы — и лошадиной мысли. У Платонова же изображается именно безысходное чувство коровы, не имеющее разрешения «ни словом, ни сознанием», в отличие

от человека, и в то же время подобное смутному, дикому человеческому сознанию в начальном, неповоротливом, тяжком его состоянии, которое было предметом особенного внимания Платонова вместе со многими другими прозаиками и поэтами тех лет, которое превращалось в проблему выражения как собственную проблему платоновской прозы.

У очень разных поэтов Есенина и Заболоцкого встречается бык — «тот самый бык, в котором Заключено безмолвие миров, Соединенных с нами крепкой связью» (Заболоцкий) — «И дворовый молчальник бык, Что весь мозг свой на телок пролил» (Есенин). Этот есенинский бык, чующий железного врага, который не что иное, как мысль, затвердевшая в страшную вещь («Трубит, трубит погибельный рог!»), противоположен быку Заболоцкого, который, наоборот, стремится достигнуть «полного ума». Но и есенинский бык характеризуется с этой необычной точки зрения (молчальник, мозг). У Заболоцкого говорится о том же «преобразовании» естественного быка («Бык, бык! Ужели больше ты не царь?»), но с ударением на другую сторону дела.

«Смутные тела животных» у Заболоцкого охвачены «сознаньем грубым». Важно почувствовать, как эта поэтическая натурфилософия внутренне связана с социальностью, однако больше и глубже не с той, которая на первом плане в поэме Заболоцкого «Торжество земледелия» (В. Альфонсов верно заметил, что «колхозный сюжет поэмы, независимо от замысла Заболоцкого, оказался здесь притянутым»[1]), а с теми социальными процессами, которые получили изображение у Платонова в «Ямской слободе» или, на его художественном языке, в партизанских повестях Вс. Иванова: социально-геологические процессы, «землетрясение» в «грубой коре вещества». Во внутренней связи с этой социальной темой возникает в литературе особая тема животного сознания. «Сознанье грубое» то и другое, в людях и тварях, чувствуется как родственное одно другому и стадиально подобное на пути к «полному уму», в котором — спасение (вспомним Платонова 1922 г.: истины хочет тело).

Животные Заболоцкого: корова «в венце неполного сознанья», бык, чувствующий: «Едва могу себя понять... На мне сознанья есть печать», конь, в котором «мозг лежит, как длинный студень», осел –

[1] *Альфонсов В.* Слова и краски. Л., 1966. С. 188.

Рассудка слабое растенье
В его животной голове
Сияло, как произведенье,
По виду близкое к траве,
«Торжество земледелия»

и даже зачаток мозга в теле картошки, все это — демократические животные, рабочая скотина[1], «бедная» природа, убогий мир. Вспомним задачу Платонова: одухотворение мира, существующего «в убогом виде». У Платонова есть животные, подобные животным Заболоцкого, например: «Даже коровы... стояли в отчаянии среди такого тоскливого действия природы, и неизвестный бред совершался в их уме» («Ювенильное море»). В «Лодейникове» Заболоцкого:

Внизу, постукивая тонкими звонками,
Шел скот домой и тихо лопотал
Невнятные свои воспоминанья.

И есть у Платонова люди, строению сознания которых уподобляется ум платоновских животных. Он у Платонова социален, а «муки слова» его людей из «наинизшего слоя» — метафизичны. Общая проблема существования этих людей и этих тварей — трудное, темное, шероховатое, нечленораздельное выражение. Подобное состояние у Заболоцкого — постоянная тема; у него природа почти исключительно пребывает в таком состоянии. «Твои бессвязные и смутные уроки», — говорит ей поэт, или: «Природа в речке нам изобразила Скользящий мир сознанья своего». Последние примеры — из стихотворений «Засуха» и «Начало зимы»; эти явления природы изображаются так:

В смертельном обмороке бедная река
Чуть шевелит засохшими устами.

Травы падают без сознания от жары и т. п. Это все близко платоновским описаниям той же засухи как действия, соверша-

---

[1] Близкая человеку, связанная с ним в единый уклад. Любопытно, что у Вс. Иванова, у которого трудное выражение мысли как тема находит более свободное и стихийное, «беспроблемное» литературное выражение в прямом ритмическом параллелизме жизни людей и природы, — у него в параллелях действуют дикие звери.

ющегося «в раскаленном свирепом пространстве» (таков язык платоновского пейзажа — «Родина электричества») или июльской грозы в одноименном рассказе: «Дальняя молния в злобе разделила весь видимый мир пополам...», «...серые облака, выпустившие из себя длинные волосы ливня, сдуваемые бурей в пустую сторону, как космы у нищей старухи...» («повиснув книзу головой», идет у Заболоцкого дождь). В метафорах Заболоцкого есть такие же свойства деметафоризации, какие мы наблюдали у Платонова[1]. Вообще реальна тема «Платонов и Заболоцкий». Очевидно, совсем не случайно в начале 30-х годов одинаковой оказалась участь «бедняцкой хроники» Платонова «Впрок» и «Торжества земледелия» Заболоцкого; они не только подверглись одинаковому разгрому, но далее одна и та же была формула обвинения: кулацкая хроника и кулацкая поэма «под маской юродства».

Заболоцкий провозгласил: «Весь мир неуклюжего полон значения!» Платонову был близок смысл этих слов, но в то же время чужда интонация этой строки Заболоцкого. И здесь существенное различие, разделявшее их. Неуклюжее значение и некое объективное уродство (это слово — не как оценка, а как объективная характеристика того состояния, в каком предстают «сокровенные» люди Платонова и смутные тела животных у Заболоцкого) у обоих писателей было также и их «красотой», источником их эстетики и поэтики, что выступало как их особенное «юродство»[2].

И есть значительное различие: именно — в отношении выражающего сознания автора и выражаемого им сознания, «героя» произведения. М. Зощенко заметил о Заболоцком: «...например, строчка из его стихов: "Вертя винтом, шел пароходик", действительно, на первый взгляд, может показаться инфантильной и наивной. Но это кажущаяся инфантильность. За словесным наивным рисунком у него почти всегда проглядывает мужественный и четкий штрих. И эта наивность остается как прием, допустимый и уместный в искусстве»[3].

Действительно, в неуклюжести Заболоцкого чувствуется строящий ее «мужественный и четкий штрих». Сознание самого

[1] См.: *Альфонсов В.* Слова и краски. С. 212.

[2] Ср.: «Мой друг, ты спросишь, кто велит, Чтоб жглась юродивого речь?» (Пастернак).

[3] *Зощенко М.* О стихах Н. Заболоцкого // Зощенко М., 1935–1937. Рассказы. Повести. Фельетоны. Театр. Критика. Л., 1937. С. 381.

поэта гораздо дальше от непосредственного сознания и языка, им изображаемого, нежели в прозе Платонова. Изображаемое косноязычие свойственно поэзии Заболоцкого, но несвойственно самому поэту, — мы ясно чувствуем эту дистанцию, и автор держит ее. Авторская позиция Заболоцкого — созерцание смутных загадок природы и ее «темного языка». У Платонова это в большей мере переживание и сочувствие. Поэтому натурфилософия Заболоцкого и его «первая манера» так мало «человечна». Однако и эта, такая существенная разница между Заболоцким и Платоновым — относительна. На это указывает поэтическая эволюция Заболоцкого. Некогда, в пору перехода от «Столбцов» к натурфилософским стихам, он писал (1929):

Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы.

«Меркнут знаки Зодиака...»

«Разум, бедный мой воитель», наблюдает этот гротеск. Люди в этой картине мира — «полузвери, полубоги», но мало собственно люди. Мир человеческий смешан с низшим миром природы и высшим проблемным миром. Разум созерцает как бы разные степени воплощения себя самого на ступенях космической лестницы.

Постепенно у Заболоцкого появляется собственно человек, гуманизм и мораль. В некоторых последних стихотворениях это становится назидательностью («Жена»). В целом же в поздней лирике разливается человечность, которая побуждает вспомнить о Платонове. В стихотворении «Это было давно» (1957) «он», ныне известный поэт, а когда-то «исхудавший от голода, злой», принял от старой крестьянки на кладбище две лепешки с яичком — «Принял он подаянье, Поел поминального хлеба». Сюжет, обстановка и чувство — «платоновские»:

И седая крестьянка,
Как добрая старая мать,
Обнимает его...
И, бросая перо, в кабинете,
Все он бродит один
И пытается сердцем понять
То, что могут понять
Только старые люди и дети.

Старые люди и дети — в средоточии мира Платонова.

Писательская эволюция самого Платонова в общих своих очертаниях была подобна эволюции Заболоцкого. Смысл платоновской эволюции исследовал Л. Шубин: художественное самоограничение, ограничение свободы платоновского человека в платоновском космосе. «Теперь внимание писателя привлекает преодоление других расстояний — расстояний между людьми... Вместо прежнего — человек и мир, главным становится — человек в мире. Намечается переход от вопросов, так сказать, онтологических к вопросам этики и гносеологии»[1]. Таково изменение творчества от 20-х в 30-е годы, аналогичное (повторяем, в общем контуре) эволюции и Заболоцкого от конца 20 — начала 30-х в 40-е и 50-е годы. Но, помимо этого общего подобия, эволюция Заболоцкого имеет и другое значение, если сопоставлять ее с творчеством Платонова. Именно: Заболоцкий прошел путь от созерцания к переживанию, которые оказались связаны необходимой связью, но как сменяющие (отчасти и отрицающие) друг друга периоды, начало и конец пути. Поздний, человечный Заболоцкий не утерял своего космического созерцания, но ограничил его новым для него гуманизмом; в космизме же «первого» Заболоцкого отсутствовала человечность. Автор книги о Заболоцком пишет о том, как только со временем «изобразительность стиха становится «любовной» (Берггольц)»[2]. При всем изменении прозы Платонова «любовная изобразительность» столь же свойственна «Родине электричества» (1926), как спустя двадцать лет «Возвращению». Любовным было изображение и темного девственного сознания в «Ямской слободе» и «Происхождении мастера»; выражение в прозе питалось личной внутренней связью со своим предметом — косноязычным выражением платоновских людей. Это последнее как бы искало самосознания и самовыражения в платоновской прозе. Ее словесный наивный рисунок поэтому гораздо более непосредственный, менее кажущийся, и не проглядывает за ним организующий «мужественный и четкий штрих».

Но не забудем про изменение «лица» поэзии Заболоцкого с годами, после испытанных «страданий и бед»: от переклички с Платоновым в «словесном наивном рисунке» (при чувствуемом несходстве в характере личности и авторской позиции то-

---

[1] Вопросы литературы. 1967. № 6. С. 45.

[2] *Македонов А.* Николай Заболоцкий. Л., 1968. С. 217. Автор ссылается на отзывы О. Берггольц (в 1936 г.) о новых стихах Заболоцкого.

го и другого писателя) к сближению с чем-то «платоновским» именно в чувстве и переживании жизни. Видимо, есть значение в такой эволюции поэта, коль скоро она была органической. И может быть, сопоставление с Платоновым (в разные годы — в разных отношениях) помогает увидеть эту эволюцию от «холодного» к «теплому» Заболоцкому не как прерыв и отказ, но как изменение внутреннее, органическое (т. е. как изменение внутри чего-то единого, которое, вероятно, сопоставимо с художественным единством Платонова).

5

В одной из статей Блока есть размышление о том, как тесно стиль всякого писателя связан «с содержанием его души». Блок решается сделать «одно обобщение, всех возможных выводов из которого» не предвидит.

«Изысканность стиля, в чем бы она ни выражалась — в словесной ли пышности или в намеренной краткости,— свидетельствует о многострунности души, если можно так выразиться, о “многобожии” писателя, о демонизме его. Напротив, душа художника, слушающая голос одной струны или поклоняющаяся единому богу, пользуется для своего выражения простыми, иногда до бедности простыми формами»[1].

Ранняя советская проза изображала необыкновенную, катастрофическую, потрясенную и потрясающую действительность. Потрясение запечатлевалось в самом строении прозы, в стиле. В стилевом выражении сказывалась пораженность первичных чувственных восприятий — зрения, слуха — изображаемыми необычными событиями. Более глубокой задачей было понимание смысла происходящего, объяснение, исследование. Н. В. Драгомирецкая, изучавшая стилевые искания в ранней советской прозе, отметила в ней непримиренное противоречие между началом стилевого оформления и задачей исследования, познания. «Писателю важно присмотреться к речи, прислушаться к ней, различить ее основной тон... Элемент исследования речи героя и, следовательно, элемент исследования характера еще очень незначителен...»[2] Яркие чувственные восприятия глазом и слу-

---

[1] *Блок А.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 315.

[2] *Драгомирецкая Н. В.* Стилевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы. (Стиль. Произведение. Литературное развитие). М., 1965. С. 162.

хом оформляются в плотные стили, «изысканные», обращенные также в первую очередь к глазу и слуху читателя (живописность, зрелищность, сказ). Эта «работа писателя по сгущению стиля»[1] могла замещать у него понимание и объяснение.

«На деревне стон стоит. Конница травит хлеб и меняет лошадей. Взамен приставших кляч кавалеристы забирают рабочую скотину. Бранить тут некого. Без лошади нет армии.

Но крестьянам не легче от этого сознания. Крестьяне неотступно толпятся у здания штаба.

Они тащат на веревках упирающихся, скользящих от слабости одров. Лишенные кормильцев, мужики, чувствуя в себе прилив горькой храбрости и зная, что храбрости ненадолго хватит, спешат без всякой надежды надерзить начальству, богу и своей жалкой доле» (Бабель. «Начальник конзапаса»).

Как и в других рассказах «Конармии», Бабель строит острую проблемную ситуацию, где по-своему правы обе стороны, приходящие в столкновение. Горе и страдание писатель понимает и до некоторой степени разделяет, что чувствуется в его крестьянах, но больше — в изображении издыхающей лошади. Однако у горькой крестьянской правды нет выражения, «стиля», а не только нет физической силы. Поэтому их протест — безо всякой надежды; ситуация переводится в эстетический план.

Появляется начальник конского запаса — бывший цирковой атлет, «краснорожий, седоусый, в черном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар». Вот каков он на вид: «...и он ловко снял с седла свое статное тело атлета. Расправляя прекрасные ноги, схваченные в коленях ремешком, пышный и ловкий, как на сцене, он двинулся к издыхающему животному». А вот его речь: «Но, однако, что конь упал — это не хвакт. Ежели конь упал и поднимается, то это — конь; ежели он, обратно сказать, не подымается, тогда это не конь. Но, между прочим, эта справная кобылка у меня подымется...» Начальник конзапаса рисуется — после крестьян — иными красками, передающими его ярко выраженный стиль. И крепко построенный сказ его обладает сам по себе, как стиль, превосходством над беспомощными, неорганизованными жалобами крестьян. Обессиленное животное почувствовало «умелую силу», «слизнуло с его малиновой ладони невидимое какое-то повеление...» И завершение ситуации: «И вот все мы увидели, как тонкая кисть в развева-

---

[1] *Драгомирецкая Н. В.* Стилевые искания в ранней советской прозе. С. 165.

ющемся рукаве потрепала грязную гриву и хлыст со стоном прильнул к кровоточащим бокам».

«И вот все мы увидели»: это действительно завершение и эстетическое разрешение проблемной бабелевской ситуации. В самой действительности она остается неразрешенной: ведь происходит обман, состоящий в самом эстетическом превосходстве «умелой силы» над плохо выраженной, не имеющей «стиля» мужицкой нуждой. Однако это обман во имя своей правды («без лошади нет армии»), и в таком литературном изображении это не только обман, что и чувствует бедная кляча, уже не сводящая с циркового атлета «боязливых, влюбляющихся глаз». Бабель в «Конармии» создает проблемные положения, побуждающие к анализу и разрешению, и в то же время литературное выражение Бабеля будто бы останавливает, замораживает анализ в виде красочно зримых вопросов: «И вот все мы увидели...» Проблемные — очень острые — положения воспринимаются глазом как зрелище. Этому соответствует смысловая позиция, высказанная в первых словах рассказа: «Бранить тут некого». Ср. в других рассказах «Конармии»:

«Мы побранились, правда, в это утро с Труновым, потому что Трунов заводил всегда с пленными нескончаемую канитель, мы побранились с ним, но он умер, Пашка, ему нет больше судей в мире, и я ему последний судья из всех» («Эскадронный Трунов»).

«— Меня высший суд судить будет, — сказал он глухо, — ты надо мною, Иван, не поставлен...

— Таперя кажный кажного судит, — перебил кучер со второй телеги, похожий на бойкого горбуна. — И смерть присуждает очень просто...» («Иваны»).

Если почувствовать эти слова не только как обобщение о фактах, о которых рассказывает «Конармия», но как обобщение о смысле происходящего, то многое объясняется в бабелевской картине, в устройстве взгляда рисующего ее художника. «— Впору, — пробормотал Трунов, придвигаясь и пришепетывая, — впору... — и всунул пленному саблю в глотку. Старик упал, повел ногами, из горла его вылился пенистый коралловый ручей». Как должен быть устроен глаз человека (рассказчика), который сам участвует в этой сцене и так видит ее? Ведь из-за этого обращения с пленными он побранился в то утро с Труновым — «но он умер, Пашка, ему нет больше судей в мире, и я ему последний судья из всех». С этой позиции отказа судить и показывает

писатель, как «кажный кажного судит», и «смерть присуждает очень просто» — сейчас Трунов пленного, а через минуту самого Трунова.

О необычном устройстве зрения у некоторых прозаиков 20-х годов пишет М. Чудакова в книге о поэтике Олеши: «За странно самостоятельной картиной возникает отсутствующий взгляд потрясенного человека, машинальность его восприятия». У Бабеля, у Олеши «впечатления не объясняются, не мотивируются». «Явственна совершенная отчужденность... картины от героя, от его настроения, — вернее, нарушение каких-то привычных литературных связей между героем и тем, что он видит вокруг себя. Нарушены пропорции между “психологической” частью и “описанием”»[1].

Таким вопиющим нарушением сверкает бабелевский «пенистый коралловый ручей» из горла убитого. В этой кощунственной эстетической реакции — какой-то душевный столбняк. За яркой живописью «Конармии» стоит «отсутствующий взгляд потрясенного человека», которому самые удивительные явления неудивительны, и это именно удивительнее всего. Как говорит в одном из одесских рассказов Бабеля старый еврей. «— Я удивляюсь, — сказал Нафтула, — когда человек делает что-нибудь по-человечески, а когда он делает сумасшедшие штуки — я не удивляюсь». («Карл-Янкель»). Это коренное нарушение соотношения между удивительным и неудивительным глубоко вошло в прозу Бабеля. Вот в рассказе «Конец св. Ипатия» рассказчик сверху, от стен Ипатьевского монастыря, смотрит на город и реку: «Дым Костромы поднимался кверху, поднимая снега; мужики, одетые в желтые нимбы стужи, возили муку на дровнях, и битюги их вбивали в лед железные копыта». Эти «желтые нимбы стужи» отделяют картину от наблюдателя, дают меру отстраненности его взгляда и отчужденности от него картины, дают «эстетическую дистанцию» (ср. в «Конармии»: «Обведенный нимбом заката, к нам скакал Афонька Бида»). Дистанция эта — не только пространственная: она присутствует также и в созерцании близких предметов — в монастыре: «Древние иконы окружили беспечное мое сердце холодом мертвенных своих страстей...» «Беспечным сердцем» рассказчик опять отделен от древних икон как от внешних предметов. Характеристика эта очень точна: действительно, взор рассказчика Бабеля — навсегда потрясенный, «отсутствующий», но в этой своей потрясенности

[1] *Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 23–24.

и «беспечный» в способности видеть такие вещи, как «пенистый коралловый ручей».

Картина, которую наблюдает рассказчик с горы, движется, изменяется, и в ней показывается что-то совсем непонятное: «Рыжие битюги, обвешанные инеем и паром, шумно дышали на реке, розовые молнии севера летали в соснах, и толпы, неведомые толпы ползли вверх по обледенелым склонам». Они приближаются: «Старые старухи втаскивали ношу на высокую гору — на гору святого Ипатия, младенцы спали в их салазках, и белые козы шли у старух на поводу». Эта картина переселения народов, «неведомых толп» становится все более поразительной и необъяснимой, по мере того как она надвигается на монастырь и наконец вторгается в него и смешивается с ним. В поисках объяснения возникает воспоминание о том, как некогда московские люди приходили в этот монастырь просить Михаила Федоровича на царство. Но в конце концов нашествие объясняется совершенно иначе:

«Она вкатила в колыбель царей московских свои лохани, своих гусей, свой граммофон без трубы и, назвавшись Савичевой, потребовала для себя квартиру № 19 в архиерейских покоях.

И, к удивлению моему, Савичевой дали эту квартиру и всем другим вслед за нею.

И мне объяснили тут, что союз текстильщиков отстроил в сгоревшем корпусе сорок квартир для рабочих Костромской объединенной льняной мануфактуры и что сегодня они переселяются в монастырь».

Все объяснилось, но самое интересное, что от этого объяснения все не стало менее удивительным; наоборот, удивительность самого объяснения, самого события довершает картину, словно бы ударяющую по «беспечному», пораженному разными «сумасшедшими штуками», выключенному из этой картины взгляду бабелевского рассказчика.

6

«Дед умер, бабка умерла, потом — отец. Остался Мишка только с матерью да с двумя братишками. Младшему 4 года, среднему — восемь. Самому Мишке — двенадцать. Маленький народ, никудышный» (Неверов. «Ташкент — город хлебный»).

Сказ — но «простой» (ср. у Бабеля очевидно построенный, литературный, «изысканный» сказ). Рассказывается о страшном

времени, всеобщей беде, катастрофе; первую фразу можно было бы говорить в тоне отчаяния, но она говорится просто. Речь рассказа — без особых горизонтов, без поиска далеких причин этого голода и этой разрухи; она очень тесно привязана к близким конкретным фактам, следует им. «Были лошади с коровами, и их поели, начали собак с кошками ловить». (Ср. у Платонова в «Происхождении мастера» картины голода: «Ушли почти одни взрослые — дети сами заранее умерли либо разбежались нищенствовать». «На сельских улицах пахло гарью — это лежала зола на дороге, которую не разгребли куры, потому что их поели». Речь о таких же фактах, но гораздо более свободная по отношению к фактам, — речь с особым платоновским философическим горизонтом: зрение совмещается с умозрением, картина преобразуется в плане «вещества существования».)

«Крепко задумался Мишка». Катастрофическая ситуация — без объяснений и лишних чувств — принимается просто как то, с чем жить и среди чего надо что-то сделать. В изложении фактов слышна интонация Мишкиного рассуждения: что делать? «Вышел на улицу Мишка, мужики Ташкент поминают». Так движется повесть: на каждом шагу возникают необычайные, невиданные и неслыханные вещи и положения, в которые упирается Мишка Додонов, герой прозы 20-х годов, имевшей перед собой невиданную действительность. Проблема прозы этой была в позиции по отношению к этой новой действительности, в ее понимании, объяснении. Своя позиция у Неверова в «Ташкенте — городе хлебном». Она состоит в особенном интимно-скромном соответствии точки зрения близкого к фактам повествователя точке зрения окруженного совершенно новыми непонятными фактами Мишки. Но вместе с Мишкой — Сережка.

«Вот и чугунка невиданная.

Стоят на колесах избы целой улицей, из каждой избы народ глядит».

«Направо — невиданные вещи, налево — невиданные вещи». Это их общее впечатление, но сразу же начинаются и различия.

«Мишка тоже на крышу забраться хотел, поближе к народу, но раз нельзя — не полезет, надо правило знать. Сережке совсем непонятно. Глядит во все глаза, с места не стронешь.

— Зачем их толкают оттуда?

— Нельзя тут — казенный. Видишь — солдат с ружьем».

Мишка разбирается в ближайшей ситуации и делает выводы, хотя в целом она остается за пределом его разумения. Описания того, что видят мальчики, — скопище поражающих фактов как

будто без связи. Но эти картины с недоступным в целом значением можно воспринимать как Мишка и как Сережка. Надо ориентироваться в их ближайшем значении: как добраться в конце концов в неведомый Ташкент? Положения опережают героев и каждый раз предстают как невиданные; но со своей стороны Мишка каждый раз как будто на шаг впереди, потому что у него есть цель и внутренняя установка: «В Ташкент поехал, надо доехать. Лучше дальше умереть, чем на этом месте». Сережка, наоборот, не успевает, отстает, пропадает: ему «совсем непонятно».

Но внешняя неразбериха, необходимость практического решения сопровождается внутренней путаницей, проблемой решения нравственного. Мишка вскочил на подножку, Сережка не смог. «...Жалко товарища: пропадет. И домой идти забоится. Если на ходу спрыгнуть — расшибешься. Очень шибко вагон пошел... Чего делать?» Одновременно с задачами внешними — внутренние. Сережка не только сам не справляется, но становится внутренней проблемой для Мишки. Сережка в больнице лежит, поезд в Ташкент уходит. «Сразу раскололась Мишкина голова на две половинки. Одна половинка велит к Сережке сбегать, другая половинка пугает: — Не бегай, опоздаешь». Внутренняя борьба имеет такой простой, как в средневековой мистерии, вид: «Раз на больницу посмотрит, раз на вагоны: — Двигаются или нет?» «Одного бросить — пропадет. Возиться с ним — в Ташкент долго не попадешь».

Так от одной ближайшей задачи к другой продвигается рассказ к фантастическому Ташкенту, Мишкиному идеалу. Неверов находит собственное решение общих для прозы тех лет задач. Повесть его не стремится к объяснению всей картины — широкой, много Мишка увидел — ужасного хаоса и разрухи, ее далеких причин. Они — за гранью рассказа, так же как и Мишкиного понятия. Страшные события рассказываются просто, как факты. И тем не менее проза Неверова — понимающая и объясняющая. Внутренний строй ее — Мишкино рассуждение, Мишкин анализ фактов, одновременно невероятных и самых близких, «простых», необходимость отдать в них отчет и принять решение, чтобы доехать в Ташкент, чтобы жить.

7

В статье Федота Сучкова к сборнику Платонова 1966 года приведены слова: «Если бы, — сказал однажды один человек, —

прозу Андрея Платонова пощупать пальцами, как материю, она наверняка оказалась бы мягкой. Она податлива, как живое горячее тело...»[1]

В самом деле в фактуре платоновской прозы — выражение качеств мягкой платоновской жизни. Но мягкая жизнь, мы знаем, нуждается в оформлении, усилении. И это внутреннее стремление также выражается в прозе — как стремление к формулированию, уплотнению мысли. Вспомним еще раз: «Радость их сердца наступит раньше тепла природы». Мы чувствуем в этой фразе сгустки наивных формул (радость сердца, тепло природы), каких-то действительно «самых общих»[2]. Они по-платоновски повышают значение сказанного и дают ему странный немного вид.

Язык Платонова имеет особенность, отличающую его на общем фоне ранней прозы. В ней, как известно, получили богатую разработку повествование «чужой речью», разные формы сказа и стилизации. Подобное устранение автора в пользу «чужого слова», которое говорит «само», было литературной тенденцией. Позиция автора по отношению к чужой речи и сказу бывала различной, что непосредственно выражалось в самом звучании речи. Так звучит по-особому бабелевский сказ: «Но, однако, что конь упал — это не хвакт». Или: «Возворотить изложенного жеребца в первобытное состояние». Сказовая речь строится на нарушениях культурной речи — лексических, фонетических, грамматических; в частности, характерна и постоянно воспроизводится в литературе времени форма неправильного согласования («изложенного жеребца») — показательное для языка эпохи «прямление»[3].

Чужая речь наглядно, притом комически, с пародированием, демонстрируется как чужая. Однако с другой стороны — у Бабеля есть «с другой стороны». С другой стороны, этот сказ — патетический, услышанный с той позиции, что свойственна рассказчику «Конармии» («кандидату прав Петербургского университета» в очках): ему свойственна точка зрения снизу

---

[1] *Платонов А.* Избранное. М., 1966. С. 10.

[2] «Стиль Андрея Платонова — стиль каких-то самых общих формул и формулировок» (*Турбин В.* Мистерия Андрея Платонова. Мол. гвардия. 1965. № 7. С. 300).

[3] Термин Л. Борового, проследившего это явление в языке советской прозы в книгах «Путь слова» (М., 1960) и «Язык писателя» (М., 1966).

вверх на героев этого действия, где каждый каждого судит (и где он — «последний судья из всех»); с этой точки он видит героев (огромными и разукрашенными) и слышит их патетическую, возвышенную во всей ее некультурности речь. Так подчеркнуто чужой сказ становится «изысканной» речью самого писателя (что очевидно в таких чисто сказовых и особенно популярных бабелевских вещах, как «Соль»).

В то же время мы видели у Неверова иное отношение авторской речи к сказу героя — как к родственной, внутренне близкой, «однонаправленной» речи (пользуясь термином М. Бахтина). Однонаправленность авторской и чужой речи — у Артема Веселого, в партизанских повестях Вс. Иванова.

Сложный и тонкий случай — литературная позиция Зощенко, создавшего всем известную сказовую маску обывателя. Всякий сказ воспринимается на фоне чувствуемой читателем дистанции[1] между ним и прямой, «настоящей» авторской речью, хотя бы она не была представлена в тексте ни одном словом, — все равно в строении сказа сказывается строящая точка зрения автора. Зощенковский комический сказ в его рассказах можно назвать беспросветным: он заполняет все пространство рассказа, весь горизонт. Но именно эта утрированная беспросветность низменного слова и точки зрения должна вызывать у нас по противоположности «образ автора», не имеющего ничего общего с этой маской — субъектом сказа. Говорить о «маске» есть основания, кажется, как ни в каком другом случае.

Но вот что интересно: читая уже не рассказы Зощенко, а другие его произведения, в которых есть собственная речь автора, мы и в ней обнаруживаем приметы того же сказа. Даже в самой положительной, прямо идеальной части «Голубой книги» автор так разговаривает о трудовом энтузиазме 30-х годов: «И даже некоторые сказали: это чересчур опасно для ихнего здоровья». А свои фельетоны читателю он представляет так: «...читатель, ко-

---

[1] Наиболее сказовый из русских классиков прошлого века Лесков очень четко показывает, почти демонстрирует границу между своим народным сказом и совсем другой по характеру, интеллигентной обрамляющей речью: «Проезжий из-под медвежьей шубы в тоне весьма энергического протеста выговаривал хозяину на жестокость, но тот не удостоил его замечания ни малейшим ответом. Зато вместо его откликнулся из дальнего угла небольшой рыженький человечек с острою, клином, бородкой» («Запечатлённый ангел»). Так вводится сказ этого рыженького человечка. Даже сплошной сказ «Левши» в конце отделён как сказ иным языком авторского заключения.

торый захочет прикоснуться к подлинной жизни,– пущай прикасается». Автор в собственной речи не может никак обойтись без «ихних», «морды», «пущай» и т. п. И в этом чувствуется нечто внутреннее для писателя Зощенко.

Более всего выразительно эти внутренние конфликты зощенковской речи проявились в «Сентиментальных повестях». Не раз указывалось, что здесь пародируются сентиментальные сюжеты, психологическая традиция. Но, если слушать более чутко, они не только пародируются. Замятин очень тонко заметил о повести «Аполлон и Тамара», что она построена «на очень острой грани между сентиментальностью и пародией на сентиментальность»[1]. В самом начале повести нелепая фигура Аполлона Перепенчука оттенена «контрфигурой» мифического однофамильца, «гениального и величественного» Федора Перепенчука, размышлявшего над огромными вопросами о смысле жизни и назначении человека, о которых «отчасти» догадывался и жалкий его однофамилец. Этим самым сопоставлением, тем, что «ихние характеры как-то перекликались», пародируется вообще постановка «величественных» вопросов в лице Федора Перепенчука. Но в то же время в такой спародированной заранее форме автором эти вопросы серьезно ставятся.

В отличие от «классических» зощенковских рассказов в «Сентиментальных повестях» фабулу окружает обширный слой объяснений автора с читателем. Автор усиленно отмежёвывается от сентиментальных мотивов своих же повестей, перекладывая ответственность на героев («вразрез со вкусом автора»), а в предисловиях к повестям изобретая маску автора — своего «выдвиженца» И. В. Коленкорова, хотя не скрывая, что он, «так сказать, воображаемое лицо». Этому автору-выдвиженцу приписана вся сентиментальность, «неврастения, идеологическое шатание, крупные противоречия и меланхолия». О себе же автор М. М. Зощенко свидетельствует, что «в настоящее время он противоречий не имеет. А если в другой раз и нету настоящего сердечного спокойствия, то совершенно по другим причинам, о которых автор расскажет как-нибудь после».

Вот это, что «нету настоящего сердечного спокойствия», и чувствуется «на острой грани» авторского сказа, в его перебоях. В другой повести автор предупреждает: «Тут не будет спокойного дыхания автора, судьба которого оберегается и лелеется золотым веком» («Мишель Синягин»). Изломом своей интонации

---

[1] Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 60.

автор читателю говорит, что он понимает значение, но не знает другой, кроме мизерной, постановки тех «величественных» вопросов, от которых и нет у него настоящего сердечного спокойствия. Вот какие в иных местах появляются ноты, уже почти без всякого пародирования: «Никто никогда не узнал, какая катастрофа разразилась над ним. И была ли катастрофа? Вернее всего, что её не было, а была жизнь, простая и обыкновенная, от которой только два человека из тысячи становятся на ноги, остальные живут, чтобы прожить» («Аполлон и Тамара»). Жизнь, «простая и обыкновенная», — а есть ли другая?

Автор рисует сентиментальный пейзаж:

«Ах, знакомая и сладкая сердцу картина!

Всё это было как-то прелестно. Прелестно тихой, скучной, безмятежной жизнью. И оторванная даже ступенька у крыльца, несмотря на свой невыносимо скучный вид, и теперь приводит автора в тихое, созерцательное настроение» («Страшная ночь»).

Для сравнения прочитаем из «Старосветских помещиков»: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединённой жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол...» И дальше: «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении».

Какое разительное, при сходстве мотива, различие в тоне, в диапазоне авторской речи! Какой размах у Гоголя в речи и как зажата, сдавлена в своей внутренней сложности интонация Зощенко. Нет у него дыхания, чтобы сказать (убедительно сказать): «в блестящем, сверкающем сновидении», нет этого «горизонта». Это и отличает в масштабе и тоне воспринимавшего гоголевскую традицию Зощенко от самого источника, отличает «Козу» от «Шинели».

Поэтому верно, конечно, что автор — «совсем другой», нежели его сказовый обыватель. Однако и в этом случае не вполне подходит понятие маски. Ведь маска легко снимается, и под нею — чистое, совершенно свободное от маски лицо. Но сомнительна вообще такая возможность в развитой современной литературе, где так часто авторы «прикрываются» масками «подставного» рассказчика и т. п. У Зощенко если и была маска, то как-то прирастала («отчасти») к лицу. И уже не в коротких рассказах, а во всякой авторской речи своей писатель не поры-

вает совсем с интонациями своего обывательского сказа. Он всякую речь свою помечает, с определенным надрывом, «ихними» красками и словечками. Тем самым с чисто художественной честностью он отмечает свою писательскую причастность и ограниченность, не отрекаясь от *внутренней* связи с излюбленным разработанным им, хотя и чужим, материалом. Поэтому даже в серьёзной речи мы встретим «ихние», где надо сказать «их», и «морду», где надо лицо. И выражается в этом не что иное, как то, что нет у автора настоящего сердечного спокойствия и свободного дыхания, как он признается сам, но пародируя тут же и сами эти признания.

У Платонова только некоторые самые ранние вещи писаны характерным для «стиля эпохи» сказом (например, рассказ «Бучило», опубликованный в 1924 г.). «Вводя образ рассказчика или передавая слово герою, молодой писатель стремился социально и психологически оправдать собственный строй мышления, ибо, по сути дела, он изображал не «чужое слово» и не «чужую» мысль. Платонов остается как бы внутри изображаемого сознания»[1]. Уже во второй половине 20-х годов Платонов находит свой собственный слог, который всегда является *авторской речью*, однако неоднородной внутри себя, включающей разные до противоположности тенденции, выходящие из одного и того же выражаемого платоновской прозой сознания. Вот как рассказывает Платонов в повести «Епифанские шлюзы»: «Особо восхитил Перри храм Василия Блаженного — это страшное усилие души грубого художника постигнуть тонкость — и вместе — круглую пышность мира, данного человеку задаром». Это в некотором роде даже искусство Платонова характеризует само себя. Фраза складывается в процессе внутреннего формулирования с помощью «самых общих» определений (*страшное* усилие *грубого* художника, *тонкость и круглая пышность мира*), каких-то первичных качеств, из которых и возникает платоновский мир, его «вещество существования». И для Платонова органично к характеристике, строящейся в этом плане сокровенного вещества, присоединяется, завершая ее, философическая концовка о мире, «данном задаром». Но для Платонова органично также *противоречие* самых общих определений в едином предмете: *грубый* художник и *тонкость* мира. Это, мы знаем, коренное противоречие всего платоновского содержания, и речь становится самовыражением этого противоречия.

---

[1] *Шубин Л.* Андрей Платонов. Вопросы литературы. 1967. № 6.

Вспомним ещё раз примеры платоновского формулирования: «бедное, но необходимое наслаждение», «вещество существования», «жить нечаянно», «жестокая жалкая сила». Особенность этого выражения в том, что сходятся вместе слова, которые словно тянут в разные стороны, как персонажи басни Крылова. Они встречаются странно, понятия разного плана, контекста, масштаба, как будто разной фактуры, и на внутренних перебоях в местах их встречи в платоновской фразе и зацепляется наше внимание. Это можно понять как «самое первое впечатление человека о мире» (В. Турбин), не умеющего и не желающего признать искусственные разграничения, существующие «у взрослых людей». Это действительно так — отчасти. Но в средоточии мира Платонова, мы говорили, — «старые люди и дети». В «Происхождении мастера» есть сцена гибели машиниста-наставника: «Сашу удивило то, что кровь была такая красная и молодая, а сам машинист-наставник такой седой и старый: будто внутри он был ещё ребёнком». Сам писатель Платонов и самый его язык — «внутри ребёнок», однако не только ребёнок. Он в то же время — «старик», и оба эти начала лишь вместе, одно в другом, объясняют своеобразие этого слога. «Но мать не вытерпела жить долго». Самое ли первое впечатление человека о мире? Фраза, полная терпеливого опыта и страдальческого итога жизни, по содержанию «старая», и эта же фраза какая-то «детская» по способу высказывания[1].

Стремление к формулированию проникает платоновский слог, выражая собою стремление платоновской жизни к внутренней организации и укреплению. Но это, оказывается, в конкретных формах своих — противоречивый и обоюдоострый процесс.

Платонов не только изображал, но он выражал процесс изменения рыхлого сознания в специфически твердые «формулы и формулировки». В повести «Город Градов» есть прожектёр-чиновник, мечтающий о преобразовании нечленораздельного окружающего состояния в *членораздельный бюрократический* мир. Другой персонаж, «государственный житель» (из рассказа 1929 г. под этим названием), следующим образом разрешал коренной платоновский вопрос об энтропии и концентрации жизненного вещества: «В труде есть смирение расточаемой жизни,

[1] У В. В. Розанова есть замечание о среднем возрасте человека как физическом возрасте; старость и детство — возраст метафизический (Опавшие листья, короб второй. Пг., 1915. С. 397).

но зато эта истраченная жизнь скопляется в виде государства — и его надо любить нераздельной любовью, потому что именно в государстве неприкосновенно хранится жизнь живущих и погибших людей». Платонов следил за тем, как этот характер принимало чаемое им оформление. У него есть рассказ о колхозном ликбезе, где учат азбуку (подобно тому, как у Заболоцкого в «Торжестве земледелия»: «И букву А огромным хором Впервые враз произнесем»), но почему-то пишут по-прежнему с твердым знаком на окончаниях слов. Объясняет активист из центра: «Потому что из слов обозначаются линии и лозунги, а твердый знак полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жесткость и точность формулировок». Эти процессы даны у Платонова конца 20 — начала 30-х годов с художественной силой, повторяем, не только изображения (со стороны), но самовыражения.

«В марте месяце 1930 года некий душевный бедняк, измученный заботой за всеобщую действительность, сел в поезд дальнего следования на московском Казанском вокзале и выбыл прочь из верховного руководящего города».

Это начало бедняцкой хроники «Впрок». Рассказ изнутри набухает уплотнениями «формул и формулировок». Среди них — интереснейший «душевный бедняк», сокровенный и многосмысленный образ платоновского языка. Он образован из двух моментов — «душевного» и социального (в ситуации раскулачивания), причем «бедняк» в языке Платонова тоже душевное слово. Рассказчик хочет сказать, что он «душой с бедняком», «бедняк по душе», но выливается у него это в форме неправильного согласования, грамматического смещения, прямления, создающего новый смысл. Автор объясняет, почему «мы выбрали его глаза для наблюдения»: потому что «он способен был ошибиться, но не мог солгать и ко всему громадному обстоятельству социалистической революции относился... бережно и целомудренно...» Платонов именно это мог сказать о самом себе с абсолютной искренностью во все периоды своей работы в литературе.

Хроника коллективизации глазами душевного бедняка отмечает такие вещи: «Но зажиточные, ставшие бюрократическим активом села, так официально-косноязычно приучили народ думать и говорить, что иная фраза бедняка, выражающая искреннее чувство, звучала почти иронически. Слушая, можно было подумать, что деревня населена издевающимися подкулачниками, а на самом деле это были бедняки, завтрашние стро-

ители новой великой истории, говорящие свои мысли на чужом двусмысленном, кулацко-бюрократическом языке» («Впрок»). На почве этих разрывов рождались платоновские словесные гротески. Но интересно, что даже эти бюрократизмы у Платонова-сатирика не отчуждались полностью как чужая речь; дело в том, что Платонов пережил некоторые идеи в себе еще до того, как стал наблюдать оформление этих идей в явления вне себя. Когда-то он сам говорил об организации человека в «нормализованного работника» (название статьи 1920 г.)[1]. Поэтому новые жесткие образования, сатириком которых он становился, он не мог судить совершенно извне, с позиции человека, внутренне непричастного им. Скорее ему было свойственно всегда признавать причастность и брать на себя ответственность. И этот язык был знаком ему изнутри. Тот широкий процесс самовыражения, который был содержанием творчества Платонова, порождал и его гротеск. Мы помним: «Но мозг не думал, а скрежетал...»

В речи Платонова складываются такие явления: героя уволили с производства «вследствие роста слабосильности и задумчивости среди общего темпа труда». «Вследствие тоски», «в направлении счастья», «член общего сиротства» — речевые гротески Платонова. Они возникают из грамматического объединения особо несовместимых слов: слова такого ряда, как *счастье, томление, смысл, тоска*, а с другой стороны — *посредством, вследствие* и т. п. всякие канцеляризмы. Скажем ли мы, что эти формулы преданалитичны (В. Турбин)? Они несомненно своим, платоновским способом анализируют жизнь. Уже знакомая нам оппозиция «жесткого существа» и «мягкого вещества»; как в басне, разные элементы этого выражения тянут в противоположные стороны. В подобных формулировках борются две тенденции: отвердение мягкого и размягчение жесткого. Проза Платонова разрабатывает свой мягкий костяк, особую гибкость речи, активно сопротивляющуюся окостенению. Она, эта речь, хотела бы растопить в себе, в своей душевности свои же жесткие элементы. Но эти последние со своей стороны стремятся организовать душевность и заковать ее в свои формы. Эта внутренняя борьба наполняет платоновские речевые гротески.

Есть у Платонова «сокровенный человек», герой повести с этим названием (1928). Он «не одарен чувствительностью», а о себе самом отзывается: «Я — человек облегчённого типа». С первой страницы рассказ о нем пестрит такими конструкциями:

---

[1] См. об этом в работе Л. Шубина «Андрей Платонов».

«проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки», «заключил Пухов по этому вопросу», закурил «для ликвидации жажды». Говорил он и отвечал всегда безо всякого размышления. Словом, *прямление* — закон его речи и всей его жизни (облегченного типа). Прямление — упрощение, укорочение пути мысли и речи, ликвидация расстояний и развитых отношений между понятиями и соответственно синтаксических расстояний и сложных связей, на месте которых прессуются новые нагромождения, неправильные согласования и т. п. «Вследствие наличия», встречающееся в повести, — вот такое прямление, которому очень не чужд сокровенный человек и герой эпохи Фома Пухов, не чуждый автору повести. Героя, однако, все время относит куда-то в сторону («Уволили Пухова охотно и быстро, тем более, что он для рабочих смутный человек»). Он человек очень лёгкий, и так же легки обороты — прямления его мысли и речи; в них «ещё закон не отвердел». Но рядом с ним возникает матрос товарищ Шариков, в деятельности которого те же конструкции получают иное общее содержание. «Промысел — это, брат, надлежащее мероприятие, — ответил Шариков не своей речью». Из этого Пухов делает вывод: «Скоро всё на свете организовывать начнет. Беда».

А в языке сокровенного человека прямления примитивные неожиданно совмещаются с оригинальными и богатыми новым смыслом, но тоже прямлениями (по типу образования). Пухов, например, заявляет в споре, что народ помещал своё сердце в религию и в новой жизни должен найти такое место: а то «он вам дров наворочает от своего неуместного сердца». Того же платоновского характера формула, что «душевный бедняк». Такого рода прямления похожи на детские ошибки в языке, однако ведущие прямо к сути, мимо «сложности слов». Но к непосредственности детской ошибки присоединяется сознательное построение (не без иронии) автора, создавая платоновские речевые метафоры, играющие, амбивалентные. В той же повести: Пухов «будто вернулся к детской матери от ненужной жены». Не странно ли — «к детской матери»? Сама эта формула образована способом детского прямления; но совсем не детская точка зрения — «от ненужной жены».

Про эти платоновские фигуры хорошо сказал (в упомянутой статье) Федот Сучков: «Использовать такие конструкции вторично — всё равно что использовать затвердевший гипс. В этом невозможность безнаказанно подражать Платонову. Признаки

его прозы обязательно вылезут наружу». Здесь верно почувствована эластичность, незатверделость чисто платоновского формулирования, без которого не обойдется проза Платонова, в котором — её настоятельная потребность.

Но с прямлением своего рода в языке Платонова согласуется, кажется, противоположное стремление. «Красноармейцы уложили Ольгу на верхнее поместье, потому что там было теплее и тише, а сверху укрыли ее двумя шинелями, чтобы она не продрогла от ночной или утренней прохлады» («На заре туманной юности»). Лишние, кажется, «потому что» и «чтобы», объясняющие то, что понятно без них; но они-то и создают лицо этой фразы (тоже «юродивое» лицо). Почитаем Платонова: сколько значат его «потому что», «чтобы», «для», «от», объясняющие мотивирующие и *растягивающие* его речь (в противоположность, кажется, тенденции к спрямлению, сокращению промежуточных связей и синтаксических расстояний), — в местах как будто для этого не обязательных. Вот еще более странный случай: убитый, привязанный к седлу, возвращается на родину вместе с живыми, «чтобы его семейство имело возможность увидеть его и заплакать» («Такыр»)[1]. Не только в жизни что-то делают, *потому что* и *чтобы*, но мертвые связаны тоже с живущими этими отношениями. Когда иные авторы «остранняли» привычное повествование в сторону сокращения мотивировок и ослабления грамматических отношений, *потому что* и *чтобы* (мир без внутренней связи), Платонов то же классическое повествование «остраннял» в противоположную сторону — утрирования целесообразности и осмысленности всего, включая природу, «верящую в свое действие и назначение» («Джан»). Вспомним, как в «Афродите» человек «через общую связь всех живых и мертвых в мире» хочет получить из космоса весть о судьбе другого человека («косвенный признак или неясный сигнал»), «В ней есть любовь, в ней есть язык». «Излишние» *потому что* и *чтобы* в простом рассказе («На заре туманной юности») оказываются не лишними, потому что сверх своего ближайшего значения они

[1] Вот органическая черта платоновского выражения: в такой лирической фразе — «имело возможность» (а не «могло»). Во всей платоновской речи залегает такая шершавая косноязычная складка, показывающая внутренние связи сознания и языка самого писателя с изображаемыми им процессами неуклюжего выражения. Эта складка в мягкой фактуре речи Платонова сообщает всему его слогу (не только сатирическому) гротескный отпечаток.

и в этом простом сообщении строят картину мира, имеющего назначение, проникнутого целесообразностью и осмысленностью. Это доверие Платонова к целесообразности происходящего в мире в 30-е годы сказывалось у него (особенно в публицистике) известным прекраснодушием, стремлением принять и оправдать действительное как разумное.

На рубеже столетий Чехов упрекал Горького за его антропоморфизм, не принимая горьковскую метафору «море смеялось»; в то же время он считал образцом описания фразу из детского сочинения: «море было большое». В Платонове есть черты и той поэтики, которую Чехов не принимал, и другой («из детского сочинения»), которую развивал сам Чехов. Платоновский анимизм очевиден, однако метафора «море смеялось» его стилю чужда. В ней есть рассудочность, превращающая её уже в метафорический штамп. Кажется, олицетворение природы — но именно олицетворение, слишком прямолинейное, очевидное перенесение человеческого на природное, «слишком метафора». О тенденции деметафоризации у Платонова мы говорили; его образность сближается с высказыванием типа: «море было большое». О роли «самых общих» определений в языке Платонова было сказано тоже. Можно привести немало цитат из Платонова, где это «детское» слово — «большой» — «исполняется» как прямое слово, обращённое на такие объекты, как природа, земля. Природа, «хоть она и большая...» («Афродита»). «Маленькое солнце освещало всю большую землю, а света хватало вполне» («Джан»). «Прошка уходил всё дальше, и всё жалостней становилось его мелкое тело в окружении улегшейся огромной природы» («Происхождение мастера»). В рассказе «Июльская гроза» маленький мальчик под страшной огромной грозой хочет «уткнуться головой в большую сестру» (которой девять лет). Этот последний случай живо напоминает детское повествование Чехова (т. е. его повествование о детях, которое, как мы увидим сейчас в примере из «Степи», местами становится детским повествованием — какого не было, например, в рассказах о детях и для детей Достоевского и Толстого; в детских рассказах Толстого учительное повествование для детей не становится детским повествованием). У Чехова же находится такое «платоновское» место: «За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, её положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками её глаза, которые не хотели закрываться. До своей

смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...» Последнюю эту фразу ещё в чеховское время недаром заметил И. Щеглов как «стилистическое пятнышко»: «...фраза, на которой я запнулся, читая впервые рассказ»[1].

Но у Чехова в этом месте в повествование, очевидно, входит голос ребенка как своего рода «чужая речь», превращая повествование в *детское*. Платонов как-то связан именно с Чеховым по этой линии; но в целом эта «черта», появившаяся у Чехова в нужных местах, — черта «спокойная» в сравнении с будущим платоновским «неуклюжим значением» и повсеместным «словесным наивным рисунком». Платонов много писал о детях, но в целом «детские» сдвиги в речи у него далеко выходят за пределы «точки зрения ребенка». У Чехова эти сдвиги, как бы меняющие напряжение речи (на этом месте запнулся читатель И. Щеглов и принял это в то время ещё за стилистическую ошибку), локализованы и введены соразмерно в гораздо более стройную и пропорциональную (ещё «классическую») картину мира. Мы рискнем сослаться на следующее наблюдение: «Сюжеты Ван-Гога во многом повторяют сюжеты Милле (Ван-Гог даже копировал Милле), но острая и нервная манера Ван-Гога придаёт им невозможную у Милле напряженность»[2]. Не ища никакого близкого сопоставления, почерпнём в этом примере из живописи определённую, пусть отдалённую аналогию.

Эта усиленная выразительность в слоге, в самом высказывании у Андрея Платонова имеет очевидно внутренний и содержательный характер. Потребности прозы совпадали с потребностями изображаемой жизни. Повторим то, что было сказано раньше: выражение в слове — внутренняя проблема одновременно платоновской жизни и платоновской прозы.

1968

---

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1947. С. 428. – Этот пример рассмотрен В. В. Кожиновым с точки зрения «соединения голосов автора и персонажа» в художественной прозе (Теория литературы. Стиль. Произведение. Литературное развитие. С. 298).

[2] *Альфонсов В.* Слова и краски. С. 114.

СОБЫТИЕ БЫТИЯ

М.М.Бахтин и мы в дни его столетия



евяностые годы прошлого века — звёздное время рождения наших поэтов и филологов. Бонди, Шкловский, Лосев, Тынянов, Виноградов — одно за другим прошли их столетия (и не так заметно прошли — Пумпянский, Оксман, Пропп). Теперь — Бахтин. Словно это была коллективная историческая акция: наша лучшая филологическая наука XX века родилась (физически) в эти несколько лет.

Всех потом суровая эпоха повернула, но, кажется, двое имели бы особые основания продолжить вместе с поэтом: «Мне подменили жизнь. В другое русло, / Мимо другого потекла она». Филологам-философам, Лосеву и Бахтину, подменили жизнь, она потекла у них «мимо другого». На склоне дней Бахтин рассказывал В.Д.Дувакину, что «раньше кого бы то ни было в России», еще в юности, прочитал Киркегора[1], в ранней работе об авторе и герое он на него ссылался, — между тем как Лев Шестов в эмиграции впервые слышит это имя от Бубера в 1928 году: «Я вынужден был признаться, что не знаю его, его имя совершенно неизвестно в России (...) Даже Бердяев, который читал всё, его не знает»[2]. Но работа об авторе и герое была последним опытом прямого философствования у двадцатипятилетнего автора, и обретена она была полвека спустя в чулане, в подвале его саранского дома, свет же увидела через четыре года после него.

---

[1] Беседы В.Д.Дувакина с М.М.Бахтиным. М.: Прогресс, 1996. С. 36.

[2] *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. 2. Р.: La Presse Libre, 1983. С. 12. — Свидетельство несколько удивительное, поскольку Киркегор в русском переводе П. Ганзена появился ещё в конце XIX века («Наслаждение и долг». СПб., 1894), тем не менее свидетельство Шестова таково. Видимо, по каким-то причинам русские публикации Киркегора прошли мимо внимания наших крупнейших философов. Юный Бахтин знакомился с ним по-немецки.

В поименованной плеяде не было никого, кто был бы так неизвестен под семьдесят лет, как был Бахтин в 1963-м, когда так круто повернулась его судьба. Был он к этому времени автором пяти опубликованных за собственным именем работ — одной порядком забытой книги и четырех статей, из которых первая — двухстраничная реплика на большую тему («Искусство и ответственность», 1919) — была, похоже, забыта им самим, никогда её не вспоминавшим даже в ответ на прямые вопросы («М. М., что же было еще у вас напечатано?»), и после него уже была раскопана Ю. М. Гельпериным на газетных страницах провинциального Невеля, а последняя называлась «Опыт изучения спроса колхозников» (Советская торговля. 1934. № 3) и обобщала деятельность ссыльного экономиста Кустанайского райпотребсоюза (эту статью как раз охотно автор вспоминал). В чемодане же в том самом чулане слеживались, желтели и разрушались листы его эстетики, философии поступка и теории романа: как это всё потом являлось на свет, он уже не увидел.

1963-й стал годом прорыва, и всё по щучьему велению переменилось. Состоялось второе рождение обновлённой, но старой книги — и она была принята новым временем так, как в свое время её не приняло то, «свое», время. Состоялась счастливая встреча старого автора с новым временем.

Это было событие историческое — на повороте нашей советской истории. Поворот его сделал возможным, и оно же было свидетельством о повороте. Ведь недаром же эта одновременность с явлением «Одного дня Ивана Денисовича» — недавно об этом вспомнила И. Роднянская[1]. Но исторические события имеют свою внутреннюю человеческую личную сторону и свое дифференциальное исчисление — видеть их так научил нас автор «Войны и мира». В настоящем случае я был свидетелем этой художественности истории и даже отчасти её невольным участником. Встреча с новым временем оказалась встречей с нашим поколением, только что вышедшим из XX съезда и своей комсомольско-марксистской невинности. Тогда-то мы и наткнулись на старую книгу о Достоевском, которая нас поразила. И тогда история избрала Вадима Кожинова. Видно, оглядываясь назад, что это была та встреча в значительном смысле, которую сам Бахтин теоретически описал как универсальнейший «хронотоп». Для нас это стало очень большим событием в жизни, но оказалось, что это стало событием и для него.

---

[1] Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1994. № 3. С. 19.

В одном из архивных бахтинских текстов, по-видимому начала 40-х годов, записано так: «Неожиданность и непредвидимость правды. Не ждать добра от закономерного и привычного, а только от чуда». Словно он пророчил себе поворот судьбы через двадцать лет. Сколько в нём закономерного и сколько чуда? Или закономерного чуда? Но с наступившим признанием драматизм судьбы Бахтина не остался в прошлом; он стал открываться по-новому, открывается и в судьбе посмертной.

Вскоре уже после смерти его М.Л. Гаспаров заговорил об иронии судьбы Бахтина[1]. Ирония заключалась в признании через столько лет: он писал для одного времени, а его прочитали в другом. Прочитали, следовательно, неверно и приняли не за того — для Гаспарова это культурологическая аксиома. В другом своем выступлении он заявил, что «душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки». Книга 1929 года тоже чужая для читателя 1963-го. В этом трезвом и безнадежном взгляде есть свой пафос, с резкостью отрицающий вместе с бахтинской идеей диалога культур и самое понятие диалога как такового: «Даже когда разговаривают живые люди, мы сплошь и рядом слышим не диалог, а два нашинкованных монолога»[2]. В свете этого тезиса неприятие Бахтина Гаспаровым очень понятно. Но бесспорен ли тезис — в части как относящейся к диалогу, так и к Пушкину и собаке Каштанке? Можно сослаться на наблюдения столь безупречного лингвиста, как Л.В. Щерба, о том, что «монолог является в значительной мере искусственной языковой формой» и что в омывающих нас потоках речи мы не слышим монологов, «а только отрывочные диалоги»[3]. Но, разумеется, дело не в эмпирических наблюдениях, а в культурологической позиции. Гаспаровская — в отношении к любой прошедшей культуре (к Горацию или Пушкину или литературоведческой книге о Достоевском 20-х годов — все равно) как к чужому языку, который нужно учить, как английский или китайский (сравнение всё из той же программной статьи в журнале «Новое литературное обозрение»); только такое филологическое понимание всегда чужих культурных языков и

---

[1] *Гаспаров М.Л.* М.М. Бахтин в русской культуре XX века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 113.

[2] *Гаспаров М.Л.* Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. 1994. №6. С. 9.

[3] *Щерба Л.В.* Восточнолужицкое наречие. Т. 1. Пг., 1915. Приложение. С. 3–4.

возможно (а как М. Л. Гаспаров умеет их читать — все мы знаем). Интересно: Бахтин еще в те самые 20-е под именем Волошинова описывал подобную позицию, правда, относя её в отдалённое прошлое, — как «жреческую»: «Первыми филологами и первыми лингвистами всегда и всюду были жрецы. История не знает ни одного исторического народа, священное писание которого или предание не было бы в той или иной степени иноязычным и непонятным профану. Разгадывать тайну священных слов и было задачей жрецов-филологов»[1].

Культурологию Бахтина Гаспаров назвал «неоправданно оптимистической»; в самом деле, в ней есть черты классического прекраснодушия, верящего в культуру (и литературу) как не только язык, но и смысл, имеющий свойство расти во времени, и признающего историческую дистанцию положительной силой, способной освобождать этот смысл из плена его эпохи, его современности. Так четверть века тому назад писал Бахтин в тот самый журнал, куда нынче и я пишу этот текст о нём, и я помню, как в начале 1971 года М. Б. Храпченко указал мне на эти строки письма Бахтина в «Новый мир»: «Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из плена...»[2] Я пришел в кабинет академика-секретаря хлопотать о новом переиздании книги о Достоевском, и он, десятилетием раньше поддавшийся на участие в выпускании из бутылки бахтинского джинна, теперь отказал, и его аргументом было это самое место из новомирского интервью: «Вы понимаете, что здесь сказано? Что и наш советский писатель — пленник своей эпохи». Третье издание «Проблем поэтики Достоевского» вышло в 1972 году, обойдясь без помощи академика.

Похоже, бахтинская культурология имеет отношение к собственной его литературной судьбе. Успех его книги в 60-е годы был лишь большим запозданием и сплошной аберрацией, по Гаспарову, или освобождением из плена той его современности 20-х годов? Книга тогда очень точно вышла в 1929-м — году великого перелома, когда её автор уже полгода как был аресто-

---

[1] *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1930. С. 75. Эта жреческая филология, по заключению автора, определила весь путь философии языка, лингвистики, риторики и поэтики па протяжении веков, вплоть до соссюровского языкознания. Так что сближению весьма современного и авторитетного филолога наших дней со столь древней фигурой, может быть, и не следует удивляться.

[2] Новый мир. 1970. №11. С. 239.

ван. Книга была постсимволистским прочтением Достоевского на фоне его прочтения в символизме. Автор одним из первых в России узнал Киркегора, но время памяти о символизме и Киркегоре было на излёте в год выхода книги. Время шло мимо неё, она оказалась несвоевременной и не стала событием; она не была прочитана (в эмиграции была прочитана лучше: рецензии П. М. Бицилли, А. Л. Бема, значительная ссылка в «Путях русского богословия» о. Г. Флоровского).

Читательница начала 60-х вспоминает сегодня, что без Бахтина бы не заметила этих слов Аглаи в «Идиоте»: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть — несправедливо». «А прочтя их в контексте бахтинской книги, я вспоминаю эти слова, эту мысль едва ли не каждый день» (И. Роднянская). Другой читатель того же времени вспомнил евангельского благоразумного разбойника по поводу главного утверждения книги о том, что никто не может сказать обо мне последнего слова, кроме меня самого, пока я жив (Г. Гачев[1]). Мы открывали в книге значения, которые переставали звучать — и надолго — в конце 20-х годов и начинали вновь вспоминаться в 60-е, начинало к ним открываться «чуткое ухо», как сказал бы Бахтин. Книга, несвоевременная в свое время, приходилась ко времени в иное, новое время. Теперь она стала событием — и мы знаем каким.

(Попутное замечание — о категории «правды» в бахтинском контексте: она уже дважды встретилась нам на пути изложения — и по-разному очень. «Правда» у Бахтина раздвоена и полярно разная «правда» оценена — что выражается в двух эпитетах, встречающихся в архивных текстах, один из которых уже цитировался: о «непредвидимой» правде, какую, возможно, и Бог не скоро скажет, правде-чуде — это он принимал. Но резко высказывался о правде-силе, «тоталитарной правде» — есть у него такое понятие — и в разговорах любил повторять, что правда и сила несовместимы, правда не может торжествовать, всегда существует в смиренном облике.)

Помню, что сказал Михаил Михайлович в ответ на просьбу, которую я передал от А. М. Кузнецова после смерти М. В. Юдиной, бывшей М. М. близким другом с молодости, — написать воспоминания для памятной книги о ней. Он ответил: «Мария Вениаминовна была человеком неофициальным, и никакие официальные воспоминания о ней невозможны». Официальные — то есть для печати. Но он хотел сказать этим словом и

[1] *Гачев Г.* Русская дума. М., 1991. С. 108.

что-то ещё. Юдина в его глазах принадлежала к скрытому, потаённому пласту культуры, к какому принадлежал и он сам. Юдина, Пумпянский, М. И. Каган, А. А. Мейер, Вагинов — все они, составлявшие близкий и тесный круг Бахтина в 20-е годы, были людьми неофициальными в этом смысле и попросту малоизвестными. Это была подводная жизнь культурной эпохи, почти не имевшая выхода на её бурлящую поверхность. На авансцене современности эти люди не были, и лишь в последнее время их имена становятся в общем мнении именами высокого ранга. Контраст им в этом отношении составляли знаменитые формалисты, чья деятельность была публичной и громкой, и они принадлежали этому времени полновесно, это было их время. Их деятельность тоже была пресечена, но она успела пройти свой цикл. В беседах с Дувакиным Бахтин подчеркивает, что принадлежал к другому кругу и даже с ними не соприкасался. Собственная его работа в 20-е годы была непубличной в принципе: тихая деятельность в домашних кружках, но именно она стоила ему ареста и приговора. О Викторе Шкловском Нина Петровская, брюсовская «Рената» и героиня «Некрополя» Ходасевича, сказала в 1923 году (в рецензии на его «Сентиментальное путешествие»): «...всегда самой судьбой в авангардах»[1]. Бахтин в те же годы самой судьбой в арьергардах. Категорию судьбы мы вправе здесь понимать по Г. О. Винокуру (столетие — через год) — как «теоретическое начало в истории личной жизни»[2]. Это теоретическое начало в виде судьбы, возможно, глубже, чем мы понимаем, определяло противостояние Бахтина и ОПОЯЗа в те годы.

«Теоретическое начало» в союзе с ходом истории (и с ним сливаясь, как это бывает на столь значительных путях, каким была биография Бахтина), по-видимому, сработало и тридцать лет спустя, и участники события стали его орудиями, как ни странно, включая отчасти и самого героя. В истории «эпифании» Бахтина читается классический почерк судьбы: он, собственно, сам ничего не делал и был, по моим, во всяком случае, впечатлениям, как-то странно внутренне отрешен от происходивших больших событий, совершавшихся словно бы сами собой, уже без него, помимо него. Он все сделал раньше — написал свои книги, долго ждавшие своего часа, и, когда тот пришел, на-

---

[1] Литературное приложение к газ.: Накануне. Берлин. 1923. 25 фев. № 270. С. 11.

[2] *Винокур Г.* Биография и культура. М., 1927. С. 65.

чавшие завоевывать мир. Но в самом деле эта осуществившаяся судьба обнаружила и свою иронию. Она занесла мыслителя в такие авангарды, в каких он бы вряд ли хотел и предполагал оказаться. В начале 70-х он усмехался, читая французскую критику на только что там появившиеся переводы двух его книг: получалось, что идеи свободы героя от автора и карнавальной антиавторитарности очень созвучны их студенческой революции. Затем на Западе прочитали Волошинова с Медведевым и с удовольствием констатировали марксистский период в эволюции Бахтина. В отечестве он был объявлен прародителем нынешней семиотики, а на Западе образ его пошел перелицовываться соответственно их методологическим революциям. Все это шло, и продолжает идти, уже без него. И наступившее столетие обязывает взглянуть на, выражаясь канонизированной в так называемое застойное время формулой, «предварительные итоги», включая судьбу посмертную.

Что открывается в этих итогах? Бахтин — в авангарде, литература о нём уже необъятна, но где продолжатели его дела? Не бахтинисты, имя которым уже легион, а те, кто продумывает за ним его мысли и представляет его традицию, его направление, его школу в литературной теории? Решусь назвать у нас два имени — Владимира Федорова и Вардана Айрапетяна[1]: оба самостоятельно и занятно, каждый по-своему, продумывают бахтинские идеи о слове. Но школы Бахтина в теории литературы нет. Как и в литературе о Достоевском: знаменитая книга произвела переворот в мире мысли, но она оказалась не очень нужна нашей армии «достоевсковедов». Направления в изучении Достоевского она не породила, как и в целом школы в литературоведении Бахтин не породил, но породил, к сожалению, бахтиноведение. И сегодня мы должны констатировать странный разрыв между этой новой дисциплиной, бурно разросшейся (вначале на Западе и в Америке, а теперь и у нас) и обособившейся на манер особой секты в науке, и реальными плодами действия его мысли в живом литературоведении (впрочем, этого слова он не любил).

Вероятно, этому парадоксу есть объяснение в природе бахтинской мысли. Вероятно, к созданию школы она не была предназначена. Вероятно, школы в нашем деле образуются вокруг более четкого и компактного круга идей попроще, прошу

---

[1] *Федоров В.* О природе поэтической реальности. М.: Сов. писатель, 1984; *Айрапетян В.* Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992.

прощения за это слово. Не избежать тут вспомнить самую ярко оформленную школу в истории нашей науки, с которой в такой неслучайной тяжбе оказалась бахтинская филология (тяжбе, впрочем, больше односторонней, поскольку корифеи ОПОЯЗа книги «Проблемы творчества Достоевского» просто тогда не заметили: реагировавшего на неё Виноградова все же нельзя причислить к школе, а Шкловский реагировал — в книге «За и против» — спустя почти тридцать лет), — формальную школу. Год назад по поводу тоже столетия (Ю. Н. Тынянова) Вл. Новиков высказался, что опоязовская модель «материал и прием» — это главное эстетическое открытие со времен «Поэтики» Аристотеля или — счел автор нужным ввести ещё один вселенский масштаб — за все двадцать веков «христианской культурной эры»[1]. С утверждением столь страстным бессмысленно спорить, потому что все мы знаем от Гоголя, «что значит внутреннее убеждение». Единственно можно спросить: к чему опоязовскому открытию «христианский» контекст? Ощущаемая с неловкостью неуместность эпитета роняет, мне кажется, пафос этого утверждения. Но в самом деле было такое открытие — «материал и прием» — как найденный ключ, простая отмычка к тайне художества. Как Вл. Новиков говорит, на пальцах: «вот сено, вот солома — вот материал, вот прием». Не обсуждая сейчас открытие по существу (теоретически его обсудил Бахтин под именем Медведева на с. 143–161 книги «Формальный метод в литературоведении», заключив, что поэтическая конструкция с точки зрения этого открытия сводится «к голой периферии, к внешней плоскости произведения»), признаем, что да, оно отличалось той простотой, которая словно бы открывает глаза на предмет и обладает (вновь цитируем Вл. Новикова) «максимальной разъясняющей силой». Вокруг такого открытия могла сложиться школа — объединение ярких личностей в целеустремлённую группу.

Круг Бахтина в те годы, уже поминавшийся, не представлял собой подобной группы. Тоже сильные личности объединялись общими философскими интересами, но не научным методом. Коллективной деятельности группы не было — все шли по своим путям (пресловутые «спорные тексты» Волошинова, Медведева и Канаева невозможно считать плодом коллективной работы группы). Центральная же фигура генерировала проблемы, но не дала упрощающих идей и прикладного метода.

---

[1] Новый мир. 1994. № 10. С. 223.

Что же вместо этого дал Бахтин? Он открыл довольно обширный проблемный мир, материк проблем, который можно и впрямь помыслить географически — как новые земли на карте гуманитарной мысли. Таково, например, *чужое слово.* Что проще и очевиднее этого факта? И однако, это почти колумбово открытие в филологии Бахтина. «Выдвигаемая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову...»[1] *С точки зрения:* колумбово открытие как эффект точки зрения, меняющей соотношения в том же, кажется, мире. На языке Канта это называлось коперниканским переворотом, и Бахтин, по крайней мере дважды, пользовался этим словом Канта — один раз по отношению к нему самому, важнейшему для него философу («Мы забыли коперниканское деяние Канта»[2]), а другой раз, как все помнят, — к Достоевскому, у которого в первых уже вещах «весь мир стал выглядеть по-новому, между тем как существенно нового, не-гоголевского материала почти не было привнесено Достоевским»[3]. Так и мир слова стал выглядеть по-новому у Бахтина. А за миром слова — мир других людей, тоже ведь очень простая реальность, но он как будто невероятно возрос в значении и объеме: «...о другом сложены все сюжеты, написаны все произведения, пролиты все слезы, ему поставлены все памятники, только другими наполнены все кладбища, только его знает, помнит и воссоздает продуктивная память...»[4] Поэзия этих строк на другом полюсе его мысли смыкается с точной и суховатой классификацией типов прозаического слова, изображенной памятной всем читавшим графической схемой; на языке поэтической философии и скрупулезной типологии то же самое: совершенно особое, исключительное философское и филологическое внимание к смысловому весу в нашей жизни другого человека и его чужого слова.

В одной беседе (28 октября 1972 года) М. М., говоря о классиках европейского искусствознания рубежа XIX–XX веков, в сравнении с нашими искусствоведами, даже лучшими, заметил: «Те были проблемны с начала и до конца». Самого знаменитого, Вёльфлина, при этом не назвал, на вопрос же о нём отозвался, что он «полегче. У него концепция». Проблемность он

---

[1] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 267.

[2] *Бахтин М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 86.

[3] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 65.

[4] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 99.

явно предпочитал концепции: «Например, концепция барокко у Вёльфлина и проблема готики у Воррингера». Различие же понимал в соответствии с внутренней формой греческого «проблема», как её недавно исследовал В. Н. Топоров: выступание вперед, торчание наружу[1]. Очевидно, «концепция» для него заключала нечто от сглаживания этих острых значений, то, что он называл (всегда несочувственно) «сведением концов с концами». Сам он к этому не стремился, и его главные книги «торчат» как проблемы, не приведённые к наглядному единству. Как ни стараются за него бахтинисты свести концы с концами, противоречия между «Автором и героем» и «Достоевским» и между последним и «Рабле» не случайно бросаются нам в глаза и должны быть признаны самой глубокой характеристикой творчества Бахтина. Он создал свой полифонический роман, и «не нужно превращать его в эпос» (М. Л. Гаспаров). Книги о Достоевском и о Рабле составляют единый проблемный мир по принципу дополнительности: видно, недаром их автор ссылался то на теорию относительности, то на квантовую физику, ибо мысль его состояла в неповерхностном родстве с философско-научными универсалиями нашего века.

Я — читатель Бахтина, и есть у меня в его сочинениях любимые места. Например: «Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз»[2]. В красоте этой фразы — мировоззренческий стиль Бахтина. Стиль «художника в науке» — это слово о герое «Хозяйки» он охотно выписывал в своей книге. Обширный труд об авторе и герое весь об этом — как двое глядят друг на друга. Элементарное, но очень сложное *событие бытия*. Двое — минимум события и минимум бытия; бытия, в котором они могли бы слиться, монологического, так сказать, бытия не знает Бахтин. Не бытие, а событие бытия — его категория. «Я нахожусь в бытии, как в событии...»[3] Событие — категория сюжетная, художественная. В нашей фразе это скульптурная группа, объем, живая *архитектоника* (будучи озвучена, эта группа даст диалог; в «Авторе и герое» она еще не озвучена). Событие, состоящее в отражении мира в зрачках наших глаз.

---

[1] В предисловии к упомянутой выше книге: *Айрапетян В.* Герменевтические подступы к русскому слову. С. 4.

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 22.

[3] М. М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 235.

Пусть читатель позволит лучше пройтись по некоторым любимым местам у Бахтина, чем пытаться обозревать его мир. Вот еще: «Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия»[1].

Человек у зеркала — эта тема проходит через всего Бахтина, и большей частью речь идет о самообмане самосознания, какой ситуация эта содержит в себе: «Из моих глаз глядят чужие глаза»[2]. Ситуация, замутняющая «оптическую чистоту бытия»[3] и чреватая явлением двойника. Но «зеркало абсолютного сочувствия» — это ведь что-то иное. Сочувствие нам дается как благодать, так нам сказано; и не это ли происходит у Бахтина с его презумпцией *абсолютного* сочувствия («абсолютный» эпитет в его афоризме — главное слово)? Тютчевское четверостишие — о чем оно, как не о благодатной зеркальности бытия, той, в которой угол падения не равен углу отражения (который нам не дано предугадать)? В произведении Достоевского, на котором особенно (как и на «Двойнике») задерживался Бахтин, есть, кажется, и то и другое зеркало. Человек из подполья у зеркала — это крайний случай одержимости чужим взглядом и оценкой. Но вот что случилось с ним:

«А случилось вот что: Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив».

Она поняла его, минуя сразу все его безобразные оболочки: чем не зеркало абсолютного сочувствия? Но — абсолютного, проходящего сразу мимо всего неприятного и противного к скрываемому ядру души, в самом деле — иному и лучшему.

Книга о Достоевском о том написана, как человек нуждается в признании его другим человеком. Это наша человеческая, «слишком человеческая» потребность — но творчество Достоевского, по Бахтину, представляет собой её оправдание. Святой Акакий Акакиевич «на себя почти никогда не глядел и даже брился без зеркала». Достоевский начал с того, что заставил Макара Девушкина созерцать свою наружность в зеркале, и это стало началом всего — деформаций и тупиков, но и проникновений и взлетов самосознания. Другого, конечно, качества

---

[1] *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 9.

[2] Там же. С. 71.

[3] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 30.

святости, чем герой «Шинели», искал для себя и своих героев Толстой. Как мне не бояться людей и их суда, не зависеть от их похвалы, не нуждаться в признании? У Толстого это решается одиноким путем ухода — но решается ли? «Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог». Это итог «Отца Сергия». Отец Сергий ушёл от людей до растворения в безвестности безымянного существования. Но в радости, которую он испытывает, когда потерявшим имя странником на большой дороге принимает подаяние и слышит разговор господ о нем по-французски, *который он понимает*, — в радости этой не может не быть опять шевеления гордости если не самого героя, то автора за героя, Толстого, так мощно выписавшего его безмерное превосходство, его величие в эту минуту. Так есть ли куда уйти от оценки людей, пусть в виде самооценки или оценки героя автором?

Лидия Яковлевна Гинзбург в одном разговоре высказала афористически то, о чем писала в своих замечательных книгах. Она сказала, что сознавать себя по Достоевскому интереснее, а по Толстому важнее. Я пытался отвечать, что это как сказать и что это дело выбора. Выбором Лидии Яковлевны был Толстой, Бахтина — Достоевский. Можно их принимать и обоих, знаю это не по одному хорошему читателю, тем не менее типичная ситуация выбора, видимо, возникает недаром и у читателей тоже столь сильных. Бахтин бывал к Толстому несправедлив, оттого что не был к чему-то главному в нем расположен. Это главное он сформулировал за Толстого так: «Мне надо одному самому жить и одному самому умереть»[1]. «Обойтись с самим собой» — формулирует он уже для героев Достоевского, причем для таких героев, как господин Голядкин и человек из подполья. «Обойтись с самим собой» хотят и герои иного, гордого типа — Ставрогин, Иван Карамазов. Обойтись без признания, без утверждения другим человеком, какое подарила Лиза подпольному герою, приняв его как несчастного человека, но он такого утверждения любовью, в обход его самоутверждения, принять не смог. «Обойтись» так — как будто значит обойтись без чужого мнения, взгляда, оценки, и разве не хорошо обойтись без этих малоприятных вещей, без зависимости от них? Но как бы не потерять вместе с этим и что-то необходимое и дорогое, отвечают Достоевский — Бахтин. Не потерять бы и зеркала абсо-

[1] *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 347.

лютного сочувствия, которое нам дается как благодать в ответ на нашу заинтересованность во мнении, взгляде, оценке. В такой заинтересованности, нужде в другом человеке — наша слабость и зависимость, но и шанс на проникновения и прорывы. Достоевский знал толк в таких вещах и без своего разбирательства в неприятных амбициях не пришел бы к своим духовным сияниям. Он не сказал бы, как Толстой, что чем меньше значит мнение людей, тем ближе Бог. «Толстой всю жизнь искал Бога, как ищет его язычник, природный человек», — писал Н. Бердяев. Достоевского мучила тема о человеке, он не был теолог, он был антрополог. «Поистине, вопрос о Боге — человеческий вопрос. Вопрос же о человеке — божественный вопрос, и, быть может, тайна Божья лучше раскрывается через тайну человеческую, чем через природное обращение к Богу вне человека»[1]. И Бахтин не теолог, он антрополог и глубочайшую тайну просматривает сквозь «событие» отношения одного человека к другому; а событие это, как он формулирует,– в «абсолютной нужде» одного человека в другом (а это последнее слово у Бахтина тяготеет, как и слово «автор», к повышенному статусу и заглавной букве, которая и прорывается в «Авторе и герое»: «отпущение и благодать нисходят от Автора»)[2].

О любви как силе художественной — ещё одно дорогое место у Бахтина, и он здесь снова поэт. «Только любовь»,– повторяет он, ритмизуя кусок своей философской прозы: только любовь способна «удержать и закрепить» многообразие бытия, «не растеряв и не рассеяв его, не оставив только голый остов основных линий и смысловых моментов (...) Равнодушная или неприязненная реакция есть всегда обедняющая и разлагающая предмет реакция: пройти мимо предмета во всем его многообразии, игнорировать или преодолеть его. Сама биологическая функция равнодушия есть освобождение нас от многообразия бытия, отвлечение от практически не существенного для нас, как бы экономия, сбережение его от рассеяния в многообразии. Такова же и функция забвения.

Безлюбость, равнодушие никогда не разовьют достаточно силы, чтобы напряженно замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его»[3].

[1] *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. Р.: YMCA-PRESS, 1968. С. 20–21.

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 71.

[3] *Бахтин М.* К философии поступка. С. 130.

«...Привожу подробности / жизнь подробна / промедление жизни подобно...» Жизни, не смерти! Так, того не ведая, вторит нравственной философии семидесятилетней давности поэт наших дней — Людмила Петрушевская в ее волшебном «Карамзине». Но на эту тему — «жизнь подробна» — есть стихотворение-источник, синхронное безвестной тогда философии Бахтина.

«...Кому ничто не мелко, / Кто погружен в отделку / Кленового листа...» Случайность ли, что два эти текста, философский и поэтический, возникли одновременно (на границе 10–20-х гг.)? Не рождены ли они единым жизненным порывом (élan vital, поминаемым в той самой философии поступка) мысли, поэзии и истории? За этими текстами — и синхронная у двух авторов (хотя и вполне раздельная) ориентация на философию Марбурга[1]: за поэзией философии Бахтина и философией поэзии Пастернака. Главное же — синхронность мировникающего любовного пафоса, поэтически-философского оптимизма, обоснованного более космологически у поэта и более антропологически у мыслителя. Синхронность идеи о детальной разработке мира как действии в нём космически-человеческой, божественной силы любви. «Ты спросишь, кто велит? /– Всесильный бог деталей, / Всесильный бог любви...» Вероятно, «в родстве со всем, что есть» бахтинская мысль была и с научными (о чем выше шла речь), и с поэтическими движениями эпохи.

Но философия поступка осталась тогда невостребованной вплоть до её посмертного опубликования, и Пастернак ничего о ней не узнал. Он лишь поразился, прочитавши книгу «Формальный метод в литературоведении», и со своей восторженностью писал П. Н. Медведеву 20 августа 1929 года (когда Бахтин уже был приговорен к пяти годам Соловков и ждал решения своей судьбы и помощи от Е. П. Пешковой — и дождался, между тем как Луначарский тем не менее писал о нем похвальную статью): «Я не знал, что вы скрываете в себе такого философа»[2]. Но невостребованным слишком многое остаётся и посейчас — например, замечательная бахтинская *теория интонации* как первичного экзистенциального момента высказывания, определяющего всю его «музыку», выводящего слово за его словесные пределы: «В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью»[3].

---

[1] См.: *Библер В. С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 45.

[2] Литературное наследство. Т. 93. М., 1983. С. 708.

[3] *Волошинов В.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 253.

По существу, не востребована и книга о Достоевском, при всей ее неслыханной славе. Здесь — громадное противоречие судьбы Бахтина, заставляющее задуматься в дни его столетия.

Противоречие в размахе признания и невостребованности по существу. В характере использования, превратившего бахтинские идеи и особенно термины в предметы массового культурного потребления, и неприступности в то же время внутреннего ядра его мысли. В одном разговоре (25 января 1971 года) я спросил М. М., отвечает ли и насколько мыслитель за использование его идей. Речь зашла о возникшей моде не только уже на Ницше, но и на Киркегора. Он сказал, что Киркегор не отвечает, а Ницше всё же отвечает, Киркегор, сказал он, не будет вульгаризирован, как Ницше, и не по внешним только причинам, а по самому свойству мысли (тем более Герман Коген, прибавил он, никогда не войдет в моду, он до сих пор очень малоизвестен во Франции: в разговоре участвовала славистка из Парижа Анни Эпельбуэн).

Этот ответ заставляет подумать, что как-то и сам Бахтин за судьбу своего наследия отвечает. Но за что? Неужто за этот вульгарный бахтинизм, что расцвел вокруг его имени? За то, что так подставилась его мысль под успех? Он, не искавший успеха и в максимальной степени в работе своей его не планировавший? А когда пришел успех, он переживал его незаинтересованно и отрешенно — это нам привелось наблюдать,– и в разговорах проскальзывало, при нараставшей славе, как будто на жизнь свою в целом смотрел как на неудачу. Я уже рассказывал в печати[1], как в разговоре 9 июня 1970 года он судил себя за то, что «не утверждал». В том числе и в книге о Достоевском, в которой он «вилял — туда и обратно». И вообще, «все, что было создано за эти полвека на этой безблагодатной почве, под этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно», сказал он, включив сюда и своего «Достоевского». А про нас, своих новых знакомых и не совсем ещё старых тогда филологов, отозвался с сомнительным одобрением: «Вы, во всяком случае, не предаете. Если вы не утверждаете, то это потому, что вы не уверены. А я вилял — туда и обратно». То есть — с нас и спроса нет, он же мог утверждать — и не утверждал, а значит, предал. В другом разговоре (21 ноября 1974) он рассказал, что писал в 20-е годы статью «О непогибших». «Статью ненаучную. Конечно, не кончил и, конечно, потом уничтожил». «О непогибших», то есть так или иначе «сдавшихся» и «вилявших», к каким относил и себя.

---

[1] Новое литературное обозрение. 1993. № 2.

Отвечает ли он за бахтинский масскульт и за бахтинистскую «индустрию» в науке? Конечно, нет, скажем мы — и будем правы; но все же это будет слишком простой и неполный ответ. Сам ведь он научил нас тому, что значит ответственность за поступок — и за его последствия; и резонно спросила американская переводчица Бахтина и автор работ о нем Кэрил Эмерсон в докладе на недавней московской конференции, говоря о его философии поступка: «Раз уж это со мной случилось, согласен ли я подписаться под этим?»

Однако надо, во всяком случае, установить тот главный факт, что при всем размахе, с каким оболочки бахтинских текстов пошли в расход и растворились в массовом потреблении, ядро его мысли остается неприступным и довольно таинственным — *непотребляемым*, говоря тем словом, каким он говорил о неотчуждаемом и непотребляемом ядре личности. Таков и язык Бахтина, как будто прежде всего пошедший в расход, нарасхват. Но тогда-то и обнаружилось, что термины Бахтина не работают (или плохо работают) за пределами его текстов и не годятся для общенаучного употребления. Этим он стал поперек семиотическому движению с его утопией охватить все гуманитарные сферы как «знаковые системы» единой терминологией. Язык Бахтина упорно сопротивлялся этой тенденции, он оказался неотчуждаем, как личность. Это принципиальный и в то же время личный язык, совсем не язык направления или школы. Не входя сейчас в его исследование, чего он очень заслуживает, заметим лишь, что он насыщенно метафоричен. Из метафоры происходят такие главные бахтинские понятия, как полифония, но хочется отметить особенно такой его метафорический слой, какой американцы Г. С. Морсон и К. Эмерсон обозначили как бахтинскую «прозаику»[1]. Обыденные житейские положения становятся метафорами духовнейших состояний. «Достоевский, объективируя мысль, идею, переживание, никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади (...) Даже в памфлете он никогда не пользуется для изобличения героя тем, чего герой не видит и не знает (...) спиною человека он не изобличает его лица»[2]. «Объектное слово» (прямая речь героя) — слово, как бы само не знающее, что стало объектом (внимания, изображения

---

[1] Gary Saul *Morson*, Caryl *Emerson*. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford, 1990.

[2] *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. С. 101–102.

автором), — оно «подобно человеку, который делает свое дело и не знает, что на него смотрят»[1]. Примеры таких «прозаических» метафор можно приводить и приводить из Бахтина, и его «прозаика» — это не только его теория прозы, это существенный слой его мысли. Но прозаические, обыденные состояния, служащие материалом его простых метафор, — это ведь прозаически-экзистенциальные состояния. Бахтин и исследовал их (в труде об авторе и герое) отнюдь не метафорически, как переживаемые любым из нас телесные ситуации, заключающие в себе, оказывается, немалую тайну: вспомним просто глядящих друг на друга двоих. В виде ли этого простейшего события или сложного события романа Достоевского — это то же событие нашего бытия. Мир Бахтина экзистенциален насквозь — «от тела до слова»[2].

«В родстве со всем, что есть» бахтинской мысли — это и ключевые метафоры его языка. Он заимствует термины из других языков — другого искусства или другой науки — и так получаются «полифония» и «хронотоп». Он представляет нам эти термины как метафоры, но с интересными оговорками. Оговорка сначала к термину — полифония у Достоевского это не более «чем простая метафора», — но в другом случае следует оговорка к оговорке — к «хронотопу», переносимому в филологию из естественных и точных наук: «Мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем)...»[3] То же, очевидно, мог бы он сказать и о «полифонии»: «почти, но не совсем». Бахтинская культура оговорки в действии — мы о ней говорили в другой статье («Об одном разговоре и вокруг него»). А еще в одном рукописном тексте, только недавно опубликованном, он, ученый, выступает против термина как такового, против его «однотонности»: «В термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями»[4]. Ослабление метафорической силы! Ее-то слово бахтинского языка не хочет утрачивать, даже и превращая метафору в собственный термин. Не хочет утратить гибкой связи «со всем, что есть» и со словом («прозаикой») обычного языка. Одновременно и превращает метафору в термин, и производит

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. С. 253.

[2] *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 353.

[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–235.

[4] *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 79.

«метафоризацию термина»[1], хочет «метафорическую силу» за ним сохранить.

Бахтин во многом себя от нас утаил — в особенности в позиции по «последним вопросам». В автокомментарии к своей книге он типологизировал героев Достоевского по этому именно признаку: тип живущих «последней ценностью» и «тип людей, строящих свою жизнь без всякого отношения к высшей ценности: хищники, аморалисты... Среднего типа людей Достоевский почти не знает»[2]. «Среднего типа» мыслителем, уж конечно, он не был. Но мировоззренческое ядро свое оставил непроговоренным. Очевидно, не по советским лишь цензурным условиям (хотя и они, конечно, имели место и свои деформации в его мысль внесли), а по мотивам внутренне принципиальным (не позволяя и нам поэтому судить об этом слишком решительно). Уже в двух своих ранних интимных трудах, написанных на сокровенном и чистом языке его философии и, по-видимому, свободных от цензурных приспособлений (они и ждали своего, увы, посмертного для автора часа в том самом саранском подвале, претерпев при этом утрату начал и концов и безнадежно стершихся частей текста), он свернул с магистрального пути русской религиозной философии, и вся оригинальность Бахтина-мыслителя с этим основным фактом связана, им обусловлена. Унаследовав ее проблематику, Бахтин сменил язык философствования, и это была большая смена. Он прошел кантианскую школу самоограничения в последних вопросах и сделал своим философским жанром «феноменологическое описание» того, что он назвал событием бытия. Но язык описания насытил (в «Авторе и герое») теологическими понятиями и в них решал свою эстетику — как ситуацию «эстетического спасения» одного человека другим, героя автором. Эстетика «Автора и героя» — это плотина: заимствую по аналогии эту метафору из статьи Бориса Грифцова о Константине Леонтьеве, поры серебряного века. Там Грифцов описывал леонтьевский эстетический трактат «Анализ, стиль и веяние»: «Леонтьев ограничивается только формальным анализом, все детали которого отчеканены. Но впечатление остается такое, что этот формальный и в своей точности достоверный вывод — только плотина, сдерживающая временно поток дальнейших метафизичнейших вопросов и следствий (...) И как пре-

[1] *Садецкий А.* Открытое слово: Высказывания М. М. Бахтина в свете его металингвистической теории. М.: РГГУ, 1997. С. 101.

[2] *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 353.

красно это зрелище сдерживаемых следствий, ограничиваемого, но в каждый момент могущего возникнуть метафизического полета»[1].

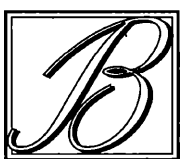
Зрелище сдерживаемых следствий — это особое напряжение мысли и ее особая красота. Автор «Автора и героя» специально оговорил о своей работе, что она «совершенно светская». Но тем самым он дал понять, что она могла бы быть и иной; дал почувствовать невскрытую глубину за текстом. Это не религиозная философия — такой Бахтин не писал; это эстетика, но решаемая в теологических терминах; эстетика на границе с религиозной философией — без перехода границы.

Бахтин экзистенциален и прост — вспоминая любимые из него места, хотелось в этом именно убедиться (но нынче надо уже его таким суметь рассмотреть сквозь туман современной «бахтинологии»). И он же «темен», как Гераклит (как кто-то недавно о нем пошутил — но только ли пошутил?), протеичен, неуловим. «Ядро» его неуловимо в наши интерпретационные сети. Бахтин — проблема в том самом собственном его, бахтинском, смысле — он так себя поставил (оставил) по отношению к нам — в большей степени, нежели нам оставил «концепцию». Он нас озадачил: Михаил Михайлович задал нам задачу и не дал алиби от нее уклониться; здесь самое время вспомнить еще одну из сильных его метафор, экзистенциальную тоже, завещанную им не только как философский тезис, но как заповедь: *не-алиби в бытии.*

1995

[1] Русская мысль. 1913. № 2. С. 62.

ПРИМЕЧАНИЕ К МЕМУАРУ[1]



предыдущем номере «Нового литературного обозрения» (№ 2, 1993) напечатана моя мемуарная статья «Об одном разговоре и вокруг него»; в ней упомянута, в частности, наша первая поездка в Саранск к М. М. Бахтину в июне 1961 года с Вадимом Кожиновым и Георгием Гачевым. Когда статья ушла в набор, я прочитал воспоминания Вадима и не имел уже технической возможности отозваться на них примечанием, которое поэтому посылаю вдогонку напечатанной статье.

В. Кожинов вспоминает: «Когда я впервые приехал к нему вместе с моими коллегами С. Бочаровым и Г. Гачевым, то Гачев, самый непосредственный из нас, уже через 15 минут разговора встал перед Бахтиным на колени и спросил его: “Михаил Михайлович, как жить, чтобы после всех испытаний оставаться таким, как вы?”» (Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1992. № 1. С. 112).

К этому сообщению относится моё примечание. Дело в том, что я Гачева на коленях перед Бахтиным не помню. Мы перед ним сидели или, возможно, кто-то стоял. Неприятно узнать о себе, что ты забыл такой яркий факт. Но его не помнит и Гачев, я его спрашивал. Я не подвергаю сомнению сообщение Кожинова. Вполне допускаю, что он один помнит то, чего мы двое не помним. Ведь даже и голый факт не удостоверяется большинством голосов, хотя бы к нему принадлежал и сам Гачев. Хотя и всё же — сам Гачев...

Мне скажут — что за мелочность. Но это как сказать: всё-таки интересное было событие, и достоверность его подробностей вряд ли мелочь, особенно столь выразительных. Главное же — из этого факта глядит проблема, часто встающая перед историком и филологом, имеющим дело с мемуарными свидетельствами.

[1] Реплика в журнале «Новое литературное обозрение». № 3. 1993.

Было или не было? «Расемон» — кто читал рассказ Акутагавы и видел фильм Куросавы, помнит, что это такое. Но если не соблазняться всё же мистикой расемона и остаться на более твёрдой и нам привычной почве истории литературы, то мы припомним немало случаев, когда не так-то просто решить — было или не было это в истории литературы. Был ли Шекспир, писал ли Шолохов «Тихий Дон», а Бахтин — труды Медведева и Волошинова? Что такое недавно опубликованный в воспоминаниях Е. Н. Опочинина рассказ Достоевского о встречах с чиновником-некрофилом, влюблённым в мёртвую красоту (Новый мир. 1992. № 8)? Мемуарист не сомневается, что писатель рассказал ему истинное, хоть и причудливое происшествие из собственной жизни, нам же сдаётся, что это один из устных рассказов Достоевского, порою стоивших ему неприятностей при жизни и в потомстве: ведь и известной кляузе насчёт девочки предшествовал устный рассказ на ту же тему в гостиной А. В. Корвин-Круковской ещё в 60-е годы[1].

П. Е. Щёголев текстологическим анализом чернового письма Жуковского о смерти Пушкина показал, что торжественную и стройную фразу умирающего поэта, адресованную царю, по-видимому, Жуковский сочинил за Пушкина[2]. Жуковским руководили при этом как забота о посмертной официальной репутации Пушкина, так и владевшая им всегда потребность в идеализации всякого материала, с каким имел он дело. Не подобная ли потребность владеет Вадимом Кожиновым, вспоминающим Гачева на коленях перед Бахтиным? Если всё-таки допустить (а как нам не допустить, когда мы не помним?), что этого не было, как объяснить происхождение такого воспоминания? В самом деле Вадим являет здесь параллель Жуковскому: оба творят патетическую картину события. В обоих случаях имеет место то, что Пушкин называл (хваля Баратынского за то, что не поддавался такому соблазну) «преувеличением для произведения большего эффекта»[3].

Круг явлений, обнимаемых этой формулой, широк и не умещается в историю литературы. Разве в жизни, в обычном общении, мы не ловим себя на потребности художественно дополнить свои рассказы? «Хочется произвесть эстетическое впечатление в слушателе, доставить удовольствие, ну и лгут, даже,

---

[1] *Ковалевская С. В.* Воспоминания. Повести. М., 1974. С. 77.

[2] *Щёголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина. СПб., 1999. С. 156–160.

[3] *Пушкин А.С.* Т. 11. С. 186.

так сказать, жертвуя собою слушателю», — писал Достоевский в статье о «русском лганье»[1]. И если на одном культурном полюсе этого обширного явления находится Жуковский, работающий над письмом С. Л. Пушкину, то на другом — Хлестаков, у которого это «самая поэтическая минута в его жизни».

Был ли Гачев на коленях — этого уже не установить. В. Кожинов дал своё показание, я приношу своё. Признаться, я бы не хотел, чтобы Гачев на коленях перед Бахтиным отлился в незыблемый скульптурный факт и перешёл в культурную память человечества. Достоверное и легендарное смешаны в этой памяти, и всегда будут смешаны, что не значит, что она не подлежит этической проверке, как и простая память любого из нас.

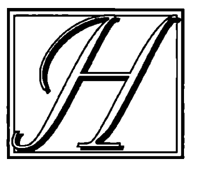
P. S. Этот текст я показал Г. Гачеву, и он дал свой комментарий, свой анализ порождающего механизма эффектного эпизода. Тот внутренний жест преклонения, который был в его словах к Бахтину (их, примерно такие слова, он помнит), рассказчик-воспоминатель материализовал и превратил во внешний физический жест, породив красивый эпизод, видимо, «для произведения большего эффекта». Если так, то вполне ли невинен такой приём артистической обработки воспоминания? Тут уж кто как рассудит, по мне — он небезобиден, если представить его превратившимся в мемуарный, а то и научный метод.

1993

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Т. 21. С. 117.

ВСПОМИНАЯ ЛИДИЮ ЯКОВЛЕВНУ



е хочется начинать с того, что жить у нас, как известно, надо долго. Это от повторения стало общим местом, но, вспоминая Лидию Яковлевну, можно это и повторить и не бояться общего места. Лидии Яковлевне было дано долголетие, которое кажется не случайным обстоятельством её биографии, словно бы обоснованным, оправданным её философией жизни.

Всё современное вокруг себя Лидия Гинзбург умела — и любила — видеть как историческое; и это было тем сильнее, чем крупнее и ярче был перед ней человек — Ахматова, Маяковский, Шкловский. «Она для нас исторический факт» — это Ахматова в 1927 году, «мы же, гуманитарная молодёжь 20-х годов», вовсе не были для Ахматовой историческим фактом (46[1]). С поправками на время и на лица, но, наверное, в похожем положении были и мы, гуманитарная молодёжь (уже не такая и молодёжь) 60-х годов, к самой Лидии Яковлевне. Я познакомился с ней в середине 60-х благодаря Елеазару Моисеевичу Мелетинскому и книге Лидии Гинзбург «О лирике» (1964), которую неожиданно получил в подарок от автора, после чего, разумеется, постарался представить в письме подробный отчет впечатлений. По ситуации моё письмо ответа автора не предполагало — и вновь неожиданно я такой ответ получил вместе с приглашением звонить и заходить, «если будете в Ленинграде». Л. Я. искала контактов с новой «гуманитарной молодёжью», её себе в собеседники выбирала и была ею окружена.

Тогда же, немного раньше, в самом начале 60-х, случилась наша (в том же качестве «гуманитарной молодёжи») встреча с Бахтиным. О ней я мог бы в точности повторить то, что в 1928 го-

---

[1] Указываются страницы книги, по которой приводятся тексты автора: *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989.

ду Л. Я. записала о своих опоязовских учителях (61): для меня это было «необыкновенно серьёзным случаем жизни».

«Люди не нашего времени» — так покойная Юдифь Матвеевна Каган назвала свою статью-воспоминание о людях бахтинского круга, и прежде всего о своём отце, Матвее Исаевиче Кагане. В статье приводится разговор Ахматовой с М. К. Поливановым; о романе «Доктор Живаго» Ахматова говорила, что там её время, но она никого в романе не узнаёт. «Таких людей не было видно в литературно-художественном обществе тех лет, они были незаметны среди посетителей "Бродячей собаки" <...> — объясняет М. К. Поливанов. — Легче представить себе их где-то среди молодого окружения сборника "Вехи" или, позднее, в том Невельском кружке, из которого вышли Юдина, Бахтин, Матвей Каган <...> Почти все люди этого рода были уничтожены или прожили свою жизнь очень незаметно...»[1]

В те же 20-е годы люди бахтинского круга были не так заметны, и я помню, как Лидия Яковлевна в разговоре удивлялась окружению Бахтина. А он со своей стороны рассказывал, что со знаменитыми формалистами («мэтрами», как называет их Л. Я.) почти не был знаком и с их кругом никак не соприкасался. Эпоха была разнослойная, и Бахтин и Гинзбург, когда я их узнал, были наследниками-обломками очень разных умственных линий, принадлежавших к существенно разным её пластам, не просто разным, а в немалой мере друг другу чуждым. Видимо, многое стояло за этим разобщением кругов — идейное, философское, даже и политическое (но проводить здесь строгие линии трудно). Л.Я. в своём «Поколении на повороте» рассказывает, как в марте 17-го пришла в гимназию с приколотым красным бантом, и классная дама не осмелилась сделать ей замечание (296). Бахтин говорил Дувакину: «Я не приветствовал Февральскую революцию. Более того, я, вернее, наш круг, считали, что всё это кончится очень плохо, что неизбежно...»[2] Потом и его поворачивала суровая эпоха, и он камуфлировал по-марксистски, а самый блестящий автор бахтинского круга, Л. В. Пумпянский (Л.Я. упоминала о нём в беседе как о человеке блестящем, но скользком), сознательно перешёл на исходе 20-х гг. на язык марксистской социологии и даже, по полулегендарным рассказам, разослал друзьям письма с сообщением о своем новом мировоз-

---

[1] *Каган М. И.* О ходе истории. М., 2004. С. 11.

[2] *Бахтин М. М.* Беседы с В. Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002. С. 132.

зрении (об этом — в статье Н. И. Николаева в недавно вышедшем замечательном томе Пумпянского[1]). Но исходная закваска не переставала действовать при всех эволюциях и определяла размежевание умственных линий и «кругов». Можно заметить, что, если представить себе эту линию размежевания, на ней окажется Достоевский — об этом надо будет сказать ещё дальше.

«Поколение на повороте» — если говорить о нашем поколении на новом повороте 50–60-х, что с ним происходило? Мы выходили из неисторического состояния (особый опыт как бы переживания вечности в послевоенное сталинское восьмилетие, когда время в воздухе стояло, и основное чувство было, что никогда ничего другого не будет, всегда будет то, что теперь) к переживанию двинувшейся истории. И вот на этом повороте подарены были две такие встречи с двумя такими людьми не нашего времени. Бахтин был в большей мере человеком не нашего времени, Л. Я. была гораздо живее связана со всем современным, но волей-неволей и она была для нас — «исторический факт».

Что удивительным образом у них было общим на новом повороте, так это то, что оба старых уже человека и литератора заново начинали свой путь — «Проблемы поэтики Достоевского» (1963), «О лирике» (1964). В известном смысле это была первая книга Л. Я., хотя, конечно, были в прошлом книги о Лермонтове и Герцене, да и детективное «Агентство Пинкертона». Но книга «О лирике» была первой книгой на новом и триумфальном пути, первой книгой её шестикнижия, уложившегося в её последнюю четверть века (1964–1989). Так что, когда я с ней познакомился, она была в начале старости и в начале нового пути. Весь её расцвет совершился в старости. А в своей экзистенциальной прозе в это время она записывала: «Моя тема: как человек определённого исторического склада подсчитывает своё достояние перед лицом небытия» (283). Триумфальный путь перед лицом небытия.

Л. Я. в этой поздней прозе много пишет о старости и смерти. О гражданской старости, которая не совпадает с физическим возрастом и состоит в ненасыщенной жизни, жизни, потерявшей насыщенность. Такой гражданской старости у неё не было.

Но когда читаешь её записи 20-х годов, то кажется, что в каком-то смысле она и молода не была. В особом, конечно, смысле отсутствия молодого романтизма и, напротив, присутствия

[1] *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 22.

зрелого трезвого реализма суждений и отточенности формулирования таких вещей, которые понимаются долговременным опытом. Откуда-то опыт как будто был сразу. Зная теперь «записные книжки» Гинзбург 20-х и 70-80-х годов, мы не чувствуем между ними большой дистанции. В поздней прозе нарастала экзистенциальность, как сама Л.Я. называла это, она приняла это новое слово второй половины двадцатого века в свой словарь (отвечая 30.04.83 на письмо, «которое прочитала, радуясь его экзистенциальности», прибавляла: «Получаю довольно много писем, но экзистенциальные как-то почти вывелись из обихода») — но «врождённая аналитичность» (тоже автохарактеристика, 314) была на месте уже в самых ранних записях. И впрямь врождённая. Что производит особое впечатление в этих ранних текстах, так это то чувство равенства как внутренняя позиция, с какой рассказывается и судится о больших людях, как Ахматова, Маяковский, Заболоцкий. Анна Андреевна с её великолепной системой жестов, которые, анализирует Л.Я., отличаются как бы немотивированностью, потому что нет того исторического контекста, которому они должны бы были принадлежать. Великолепная и исторически опустошённая система жестов (77–80). Это под 29-м годом записано. Так великолепная Ахматова рассмотрена — надо сказать, аналитически не только зорко, но и жёстко, а той, кто так смотрит и видит, каких-нибудь 27 лет. И наверное, не подозревает Анна Андреевна, под каким она сейчас взглядом. А её молодая собеседница в то же самое время так захвачена «историко-литературной потребностью в благоговении», что хотела бы разговаривать с Ахматовой только стоя, если бы это не было неприлично.

Вообще говоря, таких мемуарных свидетельств младших о старших — великих старших! — с позиции как бы естественного интеллектуального равенства, кажется, просто не бывает. Воспоминания Александра Гладкова о Мейерхольде и Пастернаке, да и записки Лидии Корнеевны Чуковской — это всё-таки снизу вверх. У Лидии Гинзбург этого нет совсем. Когда я говорил и писал ей об этом, она отвечала, что это у неё эпохальное, они относились к мэтрам и вообще великим людям без подобострастия. Наверное, эпохальное, но всё же и личное уникальное. А вообще во всём эпохальном она знала толк. Так, например, защищала Блока перед своими молодыми собеседниками в 70-е годы, когда уже было принято уценивать Блока в сравнении с поэтами после него. Л.Я. отвечала, что она не знает, хороший ли

Блок поэт, она знает только, что он великий поэт. Бессмысленно искать у Блока хорошие и плохие стихи, Блок — не поэт хороших стихов и вообще не поэт отдельных стихов, а поэт-эпоха, каким до него был Пушкин. А на замечания о блоковских безвкусицах отвечала, что да, в Блоке как эпохальном поэте была и эпохальная безвкусица.

Лидии Яковлевне было дано благодатное долголетие. Я думаю, можно так сказать, чтобы только это не звучало благостно. Благостное ей не подходит. Но ей отпущено было то долголетие, чтобы ей в наступавшие и наступившие новые времена увидеть свою заветную прозу опубликованной. А увидеть это самой при жизни своими глазами ей было очень важно. Не только естественно по-человечески, но как-то более существенно было важно, отчего и пытаюсь я сказать об оправданности биографического факта её долголетия её философией жизни.

В поздних записках Л.Я. часто возникает тема писания в стол и посмертного успеха. Л.Я. долгие годы, через эпохи, всю жизнь писала в стол и в никуда, как она думала, и относилась к этому плохо. Героическая диссидентская психология ей была совершенно чужда. Та психология, какая была высказана одним моим знакомым, художником и поэтом (сейчас его имя хорошо известно), как-то мне в разговоре сказавшим в 70-е годы, что литература самиздата заведомо, по определению — как свободная — лучше, ценнее любой подцензурной. Л.Я. так не считала. В 1982 году в книге «О старом и новом» произошёл прорыв её заповедной прозы — впервые были опубликованы из неё довольно значительные фрагменты, причем обнаружилось, что наименее публикуемыми оказывались не социально-исторические мотивы и темы, а те, которые она называла экзистенциальными. Когда я написал ей, что рад перестать быть её избранным читателем и стать простым читателем, как все, она отвечала 12.04.84: «Ваше удовлетворение по поводу того, что Вы перестали быть "избранным" читателем, тоже очень верная реакция. Потому что опубликованная вещь — это вещь наконец получившая своё нормальное социальное существование. Неодолимое желание быть напечатанным — не только тщеславие, но и верный социальный инстинкт. У меня это желание остаётся и останется неудовлетворённым, и это всё омрачает. Но я знаю, что должно радоваться и этой нечаянной радости».

Явление основного корпуса главной прозы Лидии Гинзбург продолжалось («Записки блокадного человека» в «Неве» и «По-

коление на повороте» в Тыняновских чтениях у Мариэтты Чудаковой), и я написал ей: «Вот и не в никуда Вы писали о жизни». Тем временем появился альманах «Круг». Это была книга-резервация, где специально собрали, как говорили тогда, под контролем сверху, избранный ленинградский андеграунд. По этому случаю я написал Л. Я., что своей потаённой прозой всей жизни она сразу оставила далеко позади литературу «Круга», «к которой как раз в немалой мере относится сказанное Вами с такой жестокой точностью о писании в стол» (в эссе «О старости и об инфантильности», 1954: «Возникает зловещая легкость. Нет железной проверки на нужность, и потому нет критерия оценки»: 184). Она отвечала 29.05.86: «Любопытно, что о писании в стол (в моих записях) участники “Круга” и вообще “Клуба-81” приняли на свой счет. Они истолковали это как удар, направленный против них. Я просила им передать, что это написано 31 год тому назад. У меня были совсем другие прототипы; в первую очередь я сама.

Вы очень точно сказали о “Круге”, что это “неестественная” книга. Не знаю, что нужно сейчас в литературе, но уж во всяком случае не возобновление авангарда, чьи открытия насчитывают уже лет восемьдесят, по меньшей мере».

К мысли о посмертном признании Л. Я. относилась с раздражением, ей эта мысль была неприятна. Но от предложений печататься за границей и вступить тем самым на уже проторенный многими нелегальный путь, насколько мне известно (от самой Л. Я.), отказалась — не хотела. Хотела прозе своей «нормального социального существования», а себе — прижизненного удовлетворения увидеть свою работу пришедшей не к избранным, а к настоящим читателям — широким и случайным, *неизвестным читателям* (она говорила, что только неизвестный читатель — настоящий читатель).

Почему прижизненность авторского удовлетворения, хотя и так отравленного горечью («поздно!» — её постоянный мотив и в прозе, и в письмах), — почему она всё-таки так важна? У Л. Я. есть рассуждение о трансцендентных и имманентных людях. Себя она, конечно, признавала человеком имманентным — «имманентные люди, наделённые творческой волей» — так у неё называется это. И как такому человеку ей было важно увидеть свой духовный труд вошедшим в имманентный круг культуры при имманентно-переживаемой жизни автора. И это всё же ей было дано.

«Вторая проза» Лидии Гинзбург, главная для неё, — это большая психологическая (в её понимании) и философская проза в русской традиции (для неё восходившей к «Старой записной книжке» Вяземского, издание которой в собственной авторской, личной редакции стало в 1929-м первой настоящей работой Л. Я., книгой не только Вяземского, но и Лидии Гинзбург, и по образцу которой она начала тогда же собственную «записную книжку») — с прививкой, мне кажется, несколько позже, послевоенного французского экзистенциализма. Наверное, она достойна того, эта проза, чтобы обдумать её *по существу*. Это ведь размышление, что называется, о последних вопросах. Л. Я. бы, наверное, уточнила — и была бы права, — о *предпоследних* вопросах, потому что область последних вопросов — это сфера абсолюта. А абсолюты, как она говорила, не про нас. Но предпоследние вопросы упираются в последние — так они у Л. Я. и упираются. Таковы её основные вопросы: «как без религии выйти из эгоизма». Сформулировано без знака вопроса — как вопрос и задача. «Выдержать без бога могут уравновешенные <...> Не такие мощные, как Толстой, не такие нервные, как Паскаль или Шестов» (278). Трансцендентные люди облегчают себе задачу, перенося свои ценности за пределы опыта, но тут же вопрос: «Как возможен вообще человек с имманентным переживанием ценности?»

Достоинство философской прозы Л. Я. в том, что перед ней вопросы эти стоят как не только трудные, но — нерешаемые. Как вся вообще задача обоснования *безрелигиозной этики*. В начале 1978 году я написал в «Вопросах литературы» рецензию на второе издание книги «О психологической прозе», самой личной, интимной, лирической литературоведческой книги Л. Я., и она была довольна, что я в рецензии прописал тему безрелигиозной этики как сквозную *внутреннюю* тему книги. Книга на ту тему, как XIX век пытался обосновать такую этику и не мог. Она существовала как факт — «без метафизических предпосылок», — но обосновать её век не мог. И Л. Я. признавала и за себя, что с её «рационалистической этикой неверующих» (223) можно жить, но нельзя её философски обосновать.

В этой рецензии я вспоминал главу «Теоретический разрыв» в «Былом и думах» и потом мы в разговоре обсуждали этот потрясающий эпизод из истории русской умственной жизни. «Наконец я заметил, что развитие науки, что современное состояние её *обязывает нас* к принятию кой-каких истин, независимо от

того, хотим мы или нет...» — и ответ Грановского: «Может, вам его не надобно, но я слишком много схоронил, чтоб поступиться этой верой. Личное бессмертие мне необходимо». Безвыходная особенность ситуации здесь — в разрыве самых оснований двух позиций и тех ключевых слов, через которые они утверждаются: на «*хотим мы или нет*» ответ — «*мне необходимо*». Я душевно был на стороне Грановского в этом споре, Л. Я. — не совсем, но говорила, что понимает Грановского, понимает, главное, убедительность не только психологическую, но и какую-то более глубокую, этого «мне необходимо». Столь могучая потребность в человеке не может быть безосновательна, произвольна. Религиозная потребность как самая могучая сама по себе свидетельствует о какой-то реальности за собой. Впрочем, знать нельзя ничего об этом, прибавляла она.

«Мы, атеисты...» (279). Но устно Л.Я.говорила, что она не атеист, а агностик. Можно не считать себя религиозным человеком и не быть атеистом. Можно ли верить в конечное? — вопрос Толстого в «Исповеди». Л.Я.находила ответы, на которых вряд ли сама могла успокоиться. В контексте полуироническом, но всерьёз: ничто не прощается старости, одно, что прощается — «высшая духовная деятельность — светский эквивалент спасения души» (281). Л.Я.называла «Осень» Баратынского великим стихотворением и произносила строку из неё с особенной интонацией: *И утолённым разуменьем* (*Пред Промыслом оправданным ты ниц / Падёшь с признательным смиреньем, / С надеждою, не видящей границ / И утолённым разуменьем*). Прямо строка для неё, но собственное её размышление «о жизни» (как она настаивала — не о литературе!) — это неутолённое разуменье, которое «со свойственной мне мучительной точностью» (285) она вела трезво до безотрадности — даже, может быть, безблагодатности. И тут же спрашивала: а почему же подлинна пустота, небытиё за пределами нашего опыта, а не сам этот опыт? Непосредственная реальность страдания и радости, творчества как сам по себе ответ на вопрос. *Сестра моя жизнь...*

В поздних текстах есть размышление на тему, что «всякая жизнь кончается у разбитого корыта», и к нему постскриптум: «Перечитываю N.» Так напечатала Л.Я.в своей последней прижизненной книге, и это затрудняет восприятие, потому что даже читавшим N догадаться не просто, а не читавшим совсем непонятно. В машинописном экземпляре, переданном мне в своё время автором (в составе корпуса своей неофициальной прозы,

тексты с авторской правкой): «Перечитываю Берберову» (кстати, в машинописи и более точная авторская датировка текста: 27 декабря 1978 — январь 1979). О разбитом корыте знал олимпиец Гёте, но Берберова знать не хочет. Она человек тоже имманентный, но куда более имманентный, и философия её книги Л.Я. неприятна. Как два имманента они антиподы. У Берберовой витальный напор и жадность к жизни без страха смерти. Книга «Курсив мой» написана в доказательство, что жизнь удалась, потому что была правильно понята. Жизнь дана для жизни, и можно «обойтись без решения вопроса», как описала этот вариант Л.Я. ещё раньше (280). Никакого неутолённого разуменья. У Гёте не получилось, у N. (у Берберовой) получилось. «Подозрительно» — прямо слышится голос Л.Я., её интонация на этом последнем слове (291[1]).

(Не знаю, идёт ли к делу, но вспоминаю единственную встречу с Ниной Николаевной в её приезд в Москву в гостях за столом. Я спросил: — Вы сейчас едете в Петербург? — Да. — Наверное, это для Вас волнующая поездка? — Почему? (удивлённо). — Ну как же, 20-й год, Дом искусств, Ходасевич, впервые с тех пор... — Ну, это лирическое... (в отчуждающей интонации), а у меня деловая поездка.

Вяземский мог бы взять такой разговор в свою записную книжку.

И ещё замечание в скобках — к текстологии публикаций Лидии Гинзбург. Сама она была осторожна и деликатна в своих публикациях — снимала имена живущих и остро-личные места. О Ефиме Добине, которому «также нравится Пугачёв», как и Марине Цветаевой, но по своим советско-классовым причинам, в «Поколении на повороте» опущено: «Местечковый еврей, бывший рапповский проработчик, а впрочем милый человек, Добин — это другая разновидность поклонников Пугачёва. Та разновидность, которую Пугачёв и ему подобные с первого же взгляда повесили бы на первом суку, не вдаваясь в их классовые симпатии». Цитирую по машинописному экземпляру, где «Поколение на повороте» имеет первое авторское заглавие: «Марина Цветаева и Пугачёв». Конечно, авторская воля, но не жалко ли столь аргумента убийственного — «на первом суку»? Щепотка

[1] В посмертном издании: *Лидия Гинзбург.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб : Искусство-СПб, 2002 имя Берберовой раскрыто А.С.Кушнером в именном указателе к соответствующей странице, в самом же тексте записи сохранён шифр N. В авторской машинописи между тем имя названо прямо.

авторской соли утрачена, пожертвована авторской деликатности, а жаль).

Лидия Яковлевна иногда говорила: это не моя тема, это не мой опыт. Так она говорила о Достоевском, когда это имя вдруг встало между нами в связи с моей рецензией на книгу «О психологической прозе». Формалисты, «мэтры» не любили писать и высказываться о Достоевском (после ранней работы Тынянова о Гоголе и Фоме Опискине), он был неподходящий им и, видимо, неудобный предмет. Зато могли со стороны сказать ненаучно и остро, как Тынянов о Ставрогине — а за Тыняновым записала это в 1927-м Л.Я.: Ставрогин — «это игра на пустом месте. Все герои “Бесов” твердят: “Ставрогин! О, Ставрогин — это нечто замечательное!” И так до самого конца; и до самого конца — больше ничего» (26). Остроумно и в точку того грандиозного противоречия, какое порождает в мире «Бесов» в самом деле невероятно раздутый всеми вопрос о герое романа. В том же духе сама Л.Я. в том же 1927 году записывала, что о Ставрогине — Иване-царевиче мы читаем просто как о самом Иване-царевиче: как в сказке, автору романа закон не писан, «автор что хочет, то и делает» (44). Гораздо позже уже Д.С.Лихачев сопоставит мир Достоевского с миром волшебной сказки. Эти замечания о Достоевском — полемические замечания, тем и интересны; формалисты смотрели на Достоевского полемически и не любили его, зато умели вчуже, со стороны остроумно сказать о его структурной экзотике.

Экзотический, эксцентрический писатель Достоевский и в книге «О психологической прозе». Эксцентрический, потому что ему закон не писан в мире закономерностей — а только такой Л.Я. признавала серьёзным миром («Я очень люблю закономерности. Понятие круговой поруки фактов для меня основное», 93). Серьёзный мир это Толстой. Классический выбор: Толстой — Достоевский — существовал для Л.Я., и она делала свой выбор. В разговоре она говорила, что современному человеку осознавать себя по Достоевскому *интереснее*, а по Толстому *важнее*. Так афористично я запомнил и в рецензии пересказал афоризм, но тут Л.Я., прочитав её в машинописи, запротестовала и предложила вместо «важнее» — «первичнее». Разумеется, так и сделали, тем не менее я постарался сказать в рецензии о несовместимости фигуры Достоевского с концепцией психологической прозы, ключевыми терминами которой были «закономерности» и «механизмы» общей жизни. Это не было возраже-

ние, мне лишь казалось, что странное положение Достоевского в книге это некий симптом, указывающий на пределы концепции.

В записях 20-х годов есть такая: «Достоевский большой писатель, и *интересный* писатель»[1]. Дальше в довольно пространной записи — сплошное «Но...», но дело не в нём, а в этом определении — «*интересный*» (курсив собственный Л. Я.). Оно и в книгу «О психологической прозе» перейдёт: осознавать себя по Достоевскому «*интереснее*» (вновь курсивом). Мир ценностей Лидии Гинзбург сурово иерархичен, и такое определение в иерархии этого мира не даёт ему в нём хорошего места; этот мир в себя Достоевского не принимает. Закономерно — воспользуемся любимым словом Л. Я. — не принимает.

Лидия Яковлевна отвечала мне 12.04.78, что всё, сказанное в рецензии о Достоевском, — «это своего рода стрела (в настоящем отзыве и должна быть всегда некая стрела), пущенная очень дружеской рукой.

Дело в том, что высоты и глубины Дост. — это не мой опыт. Реальность внешнего и внутреннего опыта нужна прежде всего, вероятно, поэтам, но и прочим пишущим также.

Пределы книги, о которых Вы говорите, это и есть мой опыт — иногда вполне конкретный (счета, которые оплачены), иногда умозрительный. Я вполне понимаю, что такое Достоевский и что он значит для человечества. Но действительно это не мой писатель, и у меня нет о нём тех существенных мыслей, которые превращают предмет восприятия в самостоятельный предмет исследования.

Получилось, что я написала о писателях, имевших для меня наибольшее жизненное значение. Это Толстой, Герцен, Руссо ("Исповедь"), Пруст. Отчасти — в плане писательском — Сен-Симон. Это придаёт книге тот личный характер, о котором Вы так верно написали».

Стрела, пущенная дружеской рукой, была стрелой полемической, попыткой какого-то осторожного спора, на что Л. Я. ответила просто: не мой опыт, не мой писатель.

Но ко времени, когда это всё обсуждалось, Л. Я. тяготилась литературоведением. Она не любила этого длинного слова и говорила, что его не было в их время: — В наше время говорили: история литературы, теория литературы. (Не любил «литературоведение» и Бахтин и произносил это слово с некоторой гри-

[1] *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 379.

масой): «Опять меня втянули в литературоведение — надоело. Главное, это уже не поступок» (письмо от 12.04.84).

Прозу же свою «о жизни», прозу-поступок Л. Я. писать не переставала. «... буду писать, вероятно, до последнего издыхания»[1] — определила себе еще в молодости. В 1987-м видел я у неё листок, озаглавленный: «Горбачёв». Аналитический портрет, как всегда. Видимо, эти последние листы ещё не печатались. Но и из более раннего многое тоже. Вот лежит в той папке, что я получил когда-то от Л. Я., листок в три машинописные строчки — в публикациях этого я не встречал, а между тем это анекдот высокого класса из советской литературной истории в человеческом, частном её отражении:

«Катаев будто бы сказал Зощенке: Хорошо тебе, Миша, что ты куришь дешёвые папиросы и пьешь пиво, как вагоновожатый. А каково было бы мне падать с такой высоты».

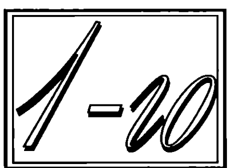
Вот нам и записная книжка Вяземского наших времён. Лидия Гинзбург не всё ведь о предпоследних вопросах размышляла в своей прозе — она и мелочи литературной жизни, как её учитель князь Вяземский, собирала и сохраняла; любила «историю литературы с картинками» (9). Недаром вместе с другим своим, живым учителем, Б. М. Эйхенбаумом, перешла в конце 20-х к изучению литературной социологии и литературного быта. И вот такая картинка — одна из многих собранных и обработанных ею, но, кажется, ещё не опубликованная: в частной, живой истории пережитой нами советской литературы разве не хороша картинка?

2001

---

[1] *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 413.

МАРТ 53-ГО



марта, часов в 10 или 11 утра, я вышел из дома. Дома лежала маленькая дочка, ей было полгода, и я отправился в пункт питания за каким-то положенным ей молочком. В почтовом ящике на двери я не нашёл газеты (тогда ещё их разносили по этажам), что было фактом чрезвычайным и непонятным: каждое утро в 8 газета всегда лежала, это было тогда как часы. Спустившись, я заглянул в киоск рядом с домом, там, как всегда, сидел знакомый киоскёр, старый интеллигентный еврей. — Вы не знаете, почему не пришли газеты? В ответ он поднял на меня взгляд, который я оценил лишь потом. — Говорят, есть важные новости, ответил он значительно как-то. Я ничего не понял и пошёл за молочком, и лишь потом я вспомнил этот взгляд и, как мне кажется, рассмотрел в нём тщательно скрытое торжество. Важные новости прозвучали днём по радио, и мы впервые услышали незнакомое слово «коллапс», которое, помню, произвело тогда жуткое впечатление.

7-го или 8-го рано утром (наверное 7-го) позвонил Гена Гачев, он специально приехал из Брянска, где работал по распределению в школе, и мы пошли хоронить вождя. Недавно, уже сейчас, в феврале 2003-го, я был у него в Переделкине, и после лыж за столом, в предвидении наступающей годовщины, мы вспоминали это. Был за столом и Юрий Кублановский, и как старый антисоветчик удивился: — А зачем вы ходили, можете объяснить? Через несколько дней мне тот же вопрос задал внук Митя: — А зачем ты ходил? Тому и другому я отвечал: — Из исторического любопытства, — но чувствовал, что объяснение недостаточное. Всё-таки любопытство чувство мелкое, непочтенное, а тут что-то было такое серьёзное, что надо было это видеть и при этом присутствовать. Об этом сильно — у Германа Плисецкого, поэта, теперь уже покойного, с которым я близко

познакомился после, в 60-е. Он был накануне на самом гибельном месте, на Трубной, и еле вышел, а уже в 65-м написал поэму «Труба» — что значит и место действия, Трубная площадь, и та Труба, что поднимет всех на последний суд: *Труба, Труба! В день Страшного Суда ты будешь мертвых созывать сюда*.... Так вот, у Плисецкого:

> *В той пешеходной, кочевой Москве*
> *я растворяюсь, становлюсь, как все,*
> *объём теряю, становлюсь картонным.*
> *Безликая, подобная волне,*
> *стихия поднимается во мне,*
> *сметая милицейские кордоны.*

Вот и нас волна-стихия погнала. Но было всё же и что-то более сознательно-подсознательное, что можно было осознать лишь потом. Было чувство, о чём я уже сказал, — чувство, *что надо это видеть*. Было чувство такой исторической перемены как перемены всей жизни, что не только со мной — со всеми — свершается в первый — и, может быть, единственный раз. Это в воздухе было. Мы с Гачевым только что вышли из университета, 1947–1952 — такие были наши университетские годы, сразу после доклада Жданова и накануне смерти вождя. И было тогда особое чувство того послевоенного восьмилетия, не повторившееся затем никогда; я уже писал об этом однажды, в одной из полумемуарных статей, повторю еще раз. Чувство это не сознавалось ясно, не проходило в светлое поле сознания, но оно реально в нас было. Это было чувство, что никогда ничего другого не будет, всегда будет то, что теперь. Теоретическое знание, что когда-нибудь и смерть Сталина может случиться, было непредставимой абстракцией. Уже гораздо позже можно было осознать, что это был особый опыт переживания вечности. Когда впоследствии я рассказывал об этом чувстве того времени тем, кто помоложе больше, чем на поколение, они говорили, что такое же чувство было у них в брежневские, 70-е, «застойные» годы, и это можно было понять на их месте, но странно слышать, — для нас в 70-е время неслось, и возникало непрерывно что-то новое, все читали Веничку и раздавался из окон трубный (тоже по-своему) голос Высоцкого, самый громкий хриплый голос эпохи, уже не единицы, как раньше, а многие читали и Розанова с Леонтьевым, и даже можно было уже об этом писать и

что-то даже немножко печатать, а там и действо под названием «Классика и мы» в 77-м состоялось, и это тоже было событие выразительное как свидетельство, как языки развязались в разные стороны; время неслось стремительно к краху советской вечности в середине 80-х — а задан, заложен был этот крах задолго — в марте 53-го.

И вот в те дни похорон и почувствовалось это уже — что время двинулось, часы пошли. Это сразу почувствовалось, и не только мною и теми, кто понимал гораздо больше меня. Это всеми почувствовалось, и я тогда на улице это увидел, наверное, для того и ходил. Не все мне верят, но я могу рассказать, как я это видел, — я не увидел особой скорби, а было — на лицах прямо — что-то другое, что я опять же позже, задним числом почувствовал-осознал-увидел как ожидание — ожидание перемен. То самое чувство, что кончилась вечность и часы пошли (и пошли так быстро, как невозможно было себе представить; и дальше шли уже без остановки, хотя и с замедлениями, с аритмией, как у тяжелого сердечника, до середины 80-х). Ожидание перемен как главное настроение, с чем-то даже вроде нетерпения, и даже в толпе наблюдалось что-то вроде азарта, с каким не только разные ребята, но и сами мы, по Плисецкому, сметали милицейские кордоны. И в самом деле сметали: я увидел в Столешникове знакомого с факультета, он был у нас член партбюро, а при этом прямой и смелый парень, не знаю, жив ли, он перепрыгивал с машины на машину, которыми перегорожен был переулок, а за ним гонялась милиция.

В страшном месте на Трубной и на бульварах мы с Гачевым не были. Мы сразу пошли пробиваться в очередь через Столешников. Его короткая узкая кишка до Пушкинской была вся забита людьми, это тоже была труба, но уже не такая страшная. Чуть углубившись в толпу, я попал в трубу и почувствовал, как сдавило со всех сторон, и стало страшно, о том, что было на Трубной, все уже знали, вся Москва говорила. Я понял, что надо выбираться назад, оглянулся — за мной уже метров 5 сомкнулось, в таком котле это много. Но выходить из котла надо было — я стал бить ногами по ногам и так прокладывать себе дорогу, и так вышел. С Гачевым мы потеряли друг друга, я встретил другого знакомого с факультета — Артёма Анфиногенова, и мы пошли пробираться другим путем. И пробились в очередь перед самым входом в Колонный зал, и вошли туда. Там было новое сильное впечатление, оно было в том, что видно не было ничего. *Работают Бет-*

ховен и Шопен, вспоминает Плисецкий — да, это было слышно, но что было видно?

Там саркофаг, поставленный торчком,
с приподнятым над миром старичком —

он был приподнят над миром, но от нашего глаза скрыт. Мы, наша людская лента, протекала на таком космическом расстоянии от предмета и от центра мирового притяжения, от гроба, что видно было издалека только что-то на возвышении утонувшее в цветах. Видно было только цветы. За что гибли люди? За то, чтобы ничего не увидеть.

9-го я в гостях второй раз в жизни смотрел телевизор — КВН с линзой, кто помнит (дома ещё, конечно, не было; первый раз перед тем и тоже в гостях я смотрел по этому КВН какой-то футбол). Смотрели похороны, которые вёл с мавзолея «председатель комиссии по организации похорон» (ещё не знали и не могли себе представить, как будет эта роль продолжена в действиях этого человека в ближайшем будущем) Н. С. Хрущёв. Но не его тогда выступление, а речь Берии с мавзолея была единственным выразительным впечатлением. Она была искусно построена риторически, по правилам кавказского красноречия, ритмически на повторах: — Кто не слэп, тот видит... (так же риторически, на повторах, сам Иосиф Виссарионович в 1924-м провожал Ильича: — Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...) И можно ли было знать, что будет с этим ритором в самом уже близком будущем? Эпоха классической сталинистской риторики завершалась, впереди были иные «речевые жанры» — хрущёвская речевая вольница, брежневское мычание, водяная мельница горбачёвская и так далее.

Это было 9 марта, а дальше — часы пошли быстро, уже в апреле освободили врачей-вредителей, и уже где-то в мае—июне — не все помнят это — появился в официальной прессе осуждающий термин «культ личности», — не называя пока по имени личности, но слово было уже найдено, а до имени пришлось подождать еще года два с половиной — до XX съезда.

2003

АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА
Автор и герой в литературном мире Андрея Битова



хиллес и черепаха» — это внутренний теоретический фрагмент в романе Андрея Битова «Пушкинский дом»; это битовское «мощное автолитературоведение»[1], прорастающее в повествовательной ткани; битовская притча об авторе и герое, занимающая интригу у притчи древней.

По этому странному случаю Ахиллеса-Битова можно в который раз присмотреться к загадке бессмертного парадокса. Это ведь парадокс абстрактный, теоретический, парадокс мышления. Практически он легко и смешно опровергается — Ахиллес мгновенно её перегонит, тут не о чем говорить — как и другой парадокс того же Зенона о том, что движения нет. *Движенья нет, сказал мудрец брадатый. Другой смолчал и стал пред ним ходить.* А почему-то не отпускает нас две с половиной тысячи лет. (И Пушкин изобразил опровержение и тут же его отменил: *Ведь каждый день пред нами солнце ходит, Однако ж прав упрямый Галилей*). Не отпускает как чистая мысль, на которую не находится окончательного ответа, как задача математическая. Как рассчитать расстояние при условии бесконечной делимости? Между автором и героем — в случае автора Битова — нравственное расстояние между ними как рассчитать?

Разумеется, от знаменитой апории работают (играют) в битовском построении не её абсолютные величины, а её величины относительные, не фигуры сюжета, а сам сюжет. Не Ахиллес же и черепаха автор и герой по Битову. Они, напротив, близкородственные (определение И. Роднянской[2]) фигуры. Но, как ни странно, в этой близкородственности и составляют пару под стать фантастическим существам из того сюжета.

---

[1] *Карабчиевский Ю.* Точка боли // *Андрей Битов.* Империя в четырёх измерениях. Т. II. Харьков; Москва, 1996. С. 498.

[2] *Роднянская И.* Движение литературы. Т. I. М., 2006. С. 547.

Мощное автолитературоведение... Читатель Битова им оплетён и в него погружён — и всё на тему автора и героя; чрезвычайная и прямо-таки исключительная для писателя (и болезненная, как будет он признаваться) эта тема. Персонажей у автора может быть много, герой у автора один[1]. Один, потому что автор один, это личное отношение. Но с кем, кто личный герой писателя Битова? Центральной части романа он присвоил — и попросил прощения — классическое название «Героя нашего времени». Какого нашего? Нашего позднесоветского, клонившегося тогда к закату советской истории времени, того, что было нам по судьбе дано и составило наш, какой-никакой, исторический опыт, и словно было дано с заданием, чтобы опыт был понят и выражен литературой и не прошёл бесследно. Проза Битова и стала для нашего поколения нелицеприятной «историей моего современника», и мы читали этого автора как выразителя-психоаналитика (а то и психопатолога) «нашего времени».

У героя нашего времени в романе «Пушкинский дом» есть (был) дед, который не был героем нашего времени. Он из другого времени и иной культуры, отрезанных непереходимой чертой от нашего времени. У деда даже такая странная и любимая мысль, к которой он несколько раз возвращается, что спасение культуры именно в том, что она уже *была* и, отрезанная и непонятая, как заповедная, сохранилась какой была, и хорошо, что не перешла на неизбежное разрушение в наше время. «Русская культура будет тем же сфинксом для потомков, как Пушкин был сфинксом русской культуры». Дед думает это в своём 1921-м, спустившись к петербургским невским сфинксам после того как вышел с собрания, на котором *всё им сказал* и тем решил свою участь. Дед перед внуком — сфинкс, как и Пушкин, о котором автор романа вместе с героем-внуком пишут статью. Не герои в литературном мире, а сфинксы — Пушкин и дед. Как бы, мечтает Лёва, автор статьи о поэтической дуэли Тютчева с Пушкиным, как бы он обнял Пушкина — «но хватит, он уже обнимал раз своего дедушку».

В речи перед внуком дед говорит о реальности. Он говорит о нереальной реальности окружившего его настоящего: откуда человек, стоящий в поле, знает, что автобус придёт? Но, вероятно, автобус придёт, как и люди живут на новой окраине в новых

---

[1] *Битов А.* Статьи из романа. М., 1986. С. 164.

домах, положенных без настоящего глубокого фундамента прямо на землю, как спичечный коробок. Вот и внук имеет вместо реальности лишь представление о ней. Дед — сфинкс, почти уже ископаемое — гениальный ум в этом зэковском ватнике, и как гениально, как алкаш, он вытянул кружку пива, и дед — человек иной реальной пробы.

Но ведь не он герой Андрея Битова, а младший Одоевцев, близкородственный Лёва, о котором сказано, что он уже скорее однофамилец, чем потомок. Но он герой нашего времени и он герой Андрея Битова, с которым личное отношение. Словесник-автор раздумывает над «омонимической каверзой» в этом слове — «герой»[1]. В деде есть герой в героическом смысле, герой же нашего времени уже в исконном оригинале (в предисловии Лермонтова) был представлен титулом не без иронии. Автору этого титула (в том же предисловии) «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает...» Наверное, автор нашего времени то же самое бы сказал, включая это «весело», за которое пусть поручатся Ахиллес с черепахой.

Автор так различает героев на поле литературного эксперимента: персонажам не нашего времени он предоставил в романе литературное слово — «две прозы» деда и дяди Диккенса; две очень разные стилизации — две убедительные человеческие реальности. Что же до Лёвы, то связано ли это с недостатком человеческой реальности в нём, или у автора более сложный расчёт, но самостоятельного литературного слова от автора он не имеет, и его статью о трёх пророках автор пересказывает, излагает по памяти сам. Но тем самым автор вступает с героем в соавторство, и о подлинном авторстве в этом тексте уже очень трудно судить. Но, видимо, так и задумано, даже рассчитано, чтобы трудно судить. Вздорную мысль о дуэли Тютчева с Пушкиным и даже о зависти Тютчева к Пушкину — кто примет такое? я таких не встречал — автор списал на аспирантское творчество своего героя, но провёл в совместном тексте эту вздорную мысль как свою интуицию. Да ведь и самую эту мысль о «Безумии» Тютчева как скрытом ответе на пушкинского «Пророка» он только самостоятельно возобновил, не зная о том (и если Лёве он приписал непростительное незнакомство с классической статьёй Тынянова, то собственное его незнание забытой статьи А. Д. Скалди-

[1] *Битов А.* Статьи из романа. М., 1986. С. 165.

на в 1919 году, конечно, вполне простительно и подтверждает, напротив, небеспочвенность вздорной гипотезы).

Да и вообще — тут не только Тынянов, а и сегодня такой глубокий старый филолог, как Ю. Н. Чумаков, — сегодня он вспоминает, что слышал в своём Саратове в юности от Г. А. Гуковского, преподававшего там во время войны, что было пять первейших русских поэтов — Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов и Блок. На вопрос о Лермонтове Гуковский отвечал, что Лермонтов открывает верхний ряд русской прозы — специально как будто для Битова и его героя нашего времени. Пушкин и Некрасов поэты магистральные, Тютчев поэт маргинальный. И в его теневой позиции угадывается скрытое соперничество с обоими магистральными. «Противостояние было ему необходимо для самоидентификации и для чувства преграды, которую надо преодолеть». Так пишет Ю. Н. Чумаков в ещё неизданной книге о Пушкине и Тютчеве, совсем не имея в виду интуицию Битова в той уже давней статье, но независимо подтверждая её.

И тут мы встречаемся с Ахиллесом и черепахой, то есть с тем самым трудно определимым в математических величинах расстоянием между соавторами в этом их нераздельном и неслиянном соавторстве. «Мы нашли сочинение Лёвы основательным, но необоснованным, содержательным, но не доказательным». Вот попробуем разобраться в этой игре близкородственными определениями — а что такое сюжет Ахиллеса и черепахи как не столь же дотошное выяснение отношений на минимальной дистанции? Битов задал тогда задачу первым читателям этого текста. Было недоумение: как читать и кому приписать?

Но автор, так приблизивший героя и авторски с ним породнившийся, тут же парадоксальную ситуацию описал: «Края пропасти сближаются, но сама она углубляется».

Да, конечно, автор Битов всё это за черепаху-Лёву придумал и им воспользовался для проведения нетривиальных мыслей — но представим это в прямолинейном виде отдельной статьи филолога Битова — как бы она потеряла! И роман бы как потерял, и герой — потому что ведь автор Битов пожертвовал в его пользу, приблизив его не только к себе, но и к деду-филологу, которому, может быть, всё же он не только однофамилец. Интересное сочинение он сочинил — может быть, и ископаемый гениальный дед бы оценил внука, наконец, разглядел и признал как Одоевцева. Так что, наверное, это поддержка герою от автора — глава

«Профессия героя». А нам тогда, тридцать лет назад, это было очень памятное сдвоенное литературно-филологическое событие — и лишь в условиях Ахиллеса и черепахи могло оно состояться. А автор после уже написанного романа пошёл в подражание своему герою — по следу его в филологические аспиранты ИМЛИ — и с темой, кажется, автора и героя.

Во втором своём, фрагментарном романе об улетающем Монахове автор освободил героя от этой литературной связи с собой, разжаловал из филологов в инженеры (но ведь и сам в литературу ушёл из ленинградского горного института), зато в первых звеньях («Дверь» и «Сад») приблизил к себе лирически. Герой потерял в интеллектуальности, приобретя, так сказать, в типичности, по существу же он тот же — современник-ровесник, с биографическими и психологическими сближениями, проходящий свою параллельную автору в том же времени жизнь. Молодой Одоевцев не стал, по воле автора, так долго её «проходить» и сохранился в романе Лёвой, второй герой по пути прохождения необратимо стал из Алёши Монаховым. Кто кого стыдится — пробует он разобраться в себе. «Этот ли Монахов того, тот ли Алёша — этого?» «Тот» для автора был герой лирический, «этот» стал персонажем типическим, однако в этой своей заурядной типичности, среди пошлого приключения, переживающим грандиозное впечатление («Образ», «третий рассказ») — яблоко, заставляющее вспомнить (и он вспоминает) первое приключение в истории человечества. Если кто из читавших забыл, пусть возьмёт и перечитает, чтобы вспомнить, какой был художник Битов. Яблочко, какое жуёт герой на ночном слегка преступном свидании в спящем детском саду, и вот лёгкий внутренний треск на зубах отзывается в его мозгу вселенским грохотом, «как камнепад», от которого все должны проснуться и с криками ужаса броситься вон. Ничего себе заурядный, типический, с таким вот незаурядным переживанием, обращающим мелкое приключение во вселенский грех, а уже сложившуюся благополучную биографию с карьерой в громко звучащую катастрофу. Это личному своему герою автор нашёл столь сильный образ, изъяв его, героя, из средней типичности и сохранив исключительность личного битовского героя.

Что звучит в этом хрусте яблочка в мире автора? *Совесть* звучит — немалая в этом мире скрытая сила, в том числе и как регулятор между автором и героем. Как сказала бы Цветаева, всё происходит при свете совести.

На страницах «Пушкинского дома» автор обмолвился о неприглядном существовании своего героя. В повествовании о Монахове, выдержанном в более объективном тоне, так прямо, кажется, он не высказывается, но оценка присутствует, и она очевидна, да знает её и сам герой. Но оценка оценкой, а и в этом оценочном поле у автора сохраняются личные отношения с неприглядным героем. Личные и неожиданно острые и глубокие.

«В таком случае — спрашивает проницательный критик — любит ли Битов своего Монахова? Нет, не любит. Но как не любит? Так, как Лёва Одоевцев не любил Альбину: не любит, "как себя"»[1].

Она была из *своих*, так было это рассказано в том романе, «он её предельно чувствовал <...> они были одинаково устроены и настроены на одну волну; он мог не любить её, как себя».

Как знать — записывая эти слова, заметил ли автор романа, что они звучат по противоположности к библейско-евангельской заповеди любви (возлюбить ближнего как самого себя)? Заметил или нет — а получился прямой её негатив. Тут есть над чем подумать, но только классическую заповедь автор вспомнит годы спустя — значит, помнит, — когда вернётся к болезненной теме своих авторских отношений с героем; но тут он в духе заповеди формулирует благодушно: «И книга — это любовь, и любим мы в ней героя как себя»[2]. Но «мы» означает здесь простодушного читателя, а у змия-автора это именно дело болезненное, о чём он тут же и сообщает — что его наблюдения на эту тему были «достаточно подробные и болезненные».

Заповедь это заповедь, данная нам наизусть. Но при этом она породила множество вопрошаний и толкований и даже целую традицию сомнений, главным образом относящихся ко второму, сравнительному звену в её тексте — *как самого себя*. В непосредственном понимании три эти слова составили камень преткновения. *Невозможно* — размышлял над телом скончавшейся жены Достоевский: «Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. *Я* препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал...»[3].

Но ведь и в том же основном нашем тексте нам убедительно наказано — не любить себя «в мире сем»: «Любящий душу свою

---

[1] *Роднянская И.* Движение литературы. Т. I. С. 546.
[2] *Битов А.* Статьи из романа. С. 166.
[3] *Достоевский Ф.М.* Т. 20. С. 172.

погубит её; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит её в жизнь вечную» (*Ин.* 12, 25). Неужто Лёва с Альбиной имеют к этому вечному отношение? И автор Битов с его болезненным негативом? Похоже, что имеют.

Сомнение и возможное (или кажущееся) противоречие разрешал Вячеслав Иванов: «Относиться к сущему в других, как к сущему в себе, — вот заповедь. Любить ближнего, как себя, и ненавидеть его, как себя, — одно и то же, при условии различения между сущим, как предметом любви, и мэоном, как предметом преодоления»[1].

Тождество высшей любви с высшей ненавистью — *при условии различения*! — в составе и сущности самой заповеданной нам любви.

Но — болезненно: «Он мог не любить её, как себя». По эстафете и автор может так не любить своего героя. И это передаётся действительно по той же внутренней эстафете — эту способность себя не любить автор передаёт героям: «Я шёл и плохо думал о себе» («Бездельник»).

Молодой ещё автор записывал в своём писательском дневнике, что пишет правду о самом себе как единственную из ему доступных правд, которая «становится всеобщей, если достигается»[2] — достигается же она по-писательски именно как всеобщая, и тут у писателя Битова такая щедрая передача своих авторских привилегий неприглядному своему герою, какую не знаю у кого из писателей, и не только нынешних, встретишь. Ведь знает сам герой «Пенелопы», как стыдно стыдиться нелепой плохо одетой девушки рядом с собой — знает сам и стыдится именно этим противоречащим себе самому стыдом в квадрате. И последнее слово о том, что ведь он это делает каждый день — как слово греческого хора, и он сам произносит его о себе.

В бахтинской теории автора и героя предусмотрен *избыток* автора, его знания и понимания, его слова, недоступный герою. Про этот избыток у автора Битова можно сказать в то же время и то, что да, он есть, и немалый, как и положено автору, и что он минимален, так автор делится им с героем.

Мощное автолитературоведение — это у нас традиция пушкинская, онегинская. И кажется, Битов к ней подключился как

---

[1] *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений. Т. I. Брюссель, 1971. С. 733.

[2] *Битов А.* Империя в четырёх измерениях. Т. I. С. 143.

никто другой из писателей нашего времени. Онегинское *заметить разность* недаром усиленно стали ему поминать, начиная с Юрия Карабчиевского. Переживание литературных отношений с героем как отношений личных — вот онегинская традиция. Онегинский автор нас сразу запутал в двух первых строфах — познакомил нас *с героем моего романа* и тотчас же сообщил, что герой его *добрый приятель.* А далее сообщил, что всегда рад *заметить разность. Я был озлоблен, он угрюм* — попробуем в этих тонких оттенках заметить разность.

В литературном мире Андрея Битова ситуация Ахиллеса и черепахи возникла ещё до романа, в том самом писательском дневнике («Записки из-за угла», 1963). «Я сам себе в затылок дышу и сам себе на пятки наступаю, сам за собой гонюсь и сам от себя то отстаю, то нагоняю». Что это как не та самая погоня — только внутри самого себя. А вскоре в романе она превратится в погоню автора за героем — на самой близкой дистанции. Автораздвоение на автора и героя — основное творческое событие молодого Битова, давшее нам «Бездельника», «Пенелопу», «Жизнь в ветреную погоду» и «Сад» — произошло в промежутке. И автолитературоведение как следствие автораздвоения. Интересный случай в теории литературы — в литературе наших дней, пожалуй, такой единственный.

Автор — это привилегия и власть, и автор Битов свою власть над героем знает и правит, и, вероятно, любит. При случае даже он его «распинает», по собственному же слову[1]. Но своего героя при этом *предельно чувствует* изнутри, как Лёва Одоевцев чувствовал нелюбимую любящую его подругу, — и мог поэтому не любить её, как себя. Автор взял героя в себе, интимно, и вознамерился дать его объективно и нелицеприятно — задача, трудная для художника. Вместе *предельно чувствовать* и *заметить разность.*

«Упрёшься в старые слова». Это в том же писательском дневнике-1963. Проза Битова позволяет заметить старые слова, в какие она упирается, и этот её культурный слой из старых слов ещё не изучен. Но вот Ахиллес с черепахой побежали по этому миру недаром — с юмором и всерьёз. Да и незапланированное, понятно, прикосновение автора к самому существу библейской заповеди — прикосновение, чувствуется, глубокое именно в си-

---

[1] Из разговора с исследовательницей его творчества М. Смирновой: «Себя я никогда не распинал, как своего героя».

лу незапланированности. И этот болезненный негатив и мотив нелюбви к себе — мы можем видеть, на какой глубине он нужен нам как момент очистительный. Мы знакомились с толкованием, по которому нелюбовь и даже ненависть к чему-то в самом себе (к не-сущему в себе) включена в заповеданную любовь как момент очистительный. *При условии различения*! Вот и шокирующий битовский негатив, очевидно, имеет в виду такое *не-сущее* в тех исторических нас тогдашних, которое автор вместе с героями (и с нами, читателями) переживал, проходя сквозь эпоху.

И вот заглавие поздней трилогии автора — «Оглашенные» — откуда оно взялось? Наверное, так может быть названо духовное состояние так устроенного им мира, мира словно бы в ожидании или в чаянии всеобщей исповеди, которая не может состояться, потому что героям некому её принести, а автор не в силах её принять. Это оглашенный мир, автор же называет себя в одном месте (в «Птицах»[1]) *пожизненно оглашенным*.

Кажется, тут возможно наблюдение текстологическое — а битовская текстология вещь увлекательная, при текучей и нередко загадочной вариативности всего его основного творчества, — так вот: не было этого слова в первоначальном тексте «Птиц»[2], ни в 1976-м, ни в 1988-м[3] ещё не было — в том же месте текста это слово — позднейшая вставка. И во втором заглавии повести «Птицы» — «Новые сведения о человеке» превратились в «Оглашение человека».

Значит, в битовском тексте слово это проросло, проступило как тема — может быть, общая сокровенная тема этого автора, поскольку не только в тексте повести оно проросло, но в большом его тексте — как итоговое заглавие поздней трилогии.

Оглашенный — это человек на пороге. На пороге храма. Призванный человек, окликнутый Богом. Оглашенный — оглашённый, объявленный, отмеченный, названный по имени, предназначенный. И он же, в стихийной диалектике нашего языка, — безумный (кричит как оглашенный).

А *пожизненно оглашенный*?

Читая в «Пушкинском доме» об Ахиллесе и черепахе, мы встречаемся с мыслью о смерти в литературном мире как о нрав-

[1] *Битов А.* Империя в четырёх измерениях. Т. IV. С. 61.
[2] *Битов А.* Дни человека. М., 1976. С. 342.
[3] *Битов А.* Человек в пейзаже. М., 1988. С. 247.

ственной проблеме для автора этого мира — о смерти, как она существует между автором и героем. В «Ахиллесе и черепахе» эта мысль сформулирована как *нравственная ответственность автора за смерть героя в литературном тексте*. Очень вопрос в традициях русской литературы, но в русской литературе никто до Битова не формулировал его так.

К тому, чтобы так развернуть вопрос, автор пришёл от ранних опытов. В том же писательском дневнике-1963 он очень переживал один из первых своих рассказов, который и не печатал, а только читал друзьям. «Люди, которых я не знаю», 1959 — в «Первой книге автора» (1996), почти через сорок лет, рассказ появился. В конце там вдруг — странная и тупая какая-то, не названная по имени, но несомненная смерть.

Подошла толстая дворничиха. Поставила около скамейки метлу, бросила совок. Села рядом с женщиной в коричневом мужском пальто.

— Что это ты, Машка, грустная такая? — засмеялась она. — Вон, смотри, молодой человек, — кивнула она на меня.

Женщина сидела, положив локти на колени, а голову на ладони, смотрела вперёд, и ничего не попадало в её взгляд.

— Что ж ты молчишь! — толкнула её дворничиха.

Женщина деревянно покачнулась и завалилась на бок, нелепо задрав стоптанные башмаки[1].

В дневнике-63 вспоминается эта концовка как бы с чувством нечистой писательской совести[2]. Он воспользовался подсмотренной в жизни деталью (нелепо торчащие башмаки) и усилил её в изложении — и вот он переживает эту концовку как недостаточно оправданную этически и рождающую стыд за работу слишком доступными и эффектными сильно действующими приёмами. Автор эту свою неудачу переживает теоретически и не перестаёт прорабатывать творчески. Рассуждение об Ахиллесе и черепахе здесь в центре.

Смерть персонажа в рассказе 59-го года — кукольная, как и все «люди, которые...» в этих первых рассказах, и в этом есть ужас. Распростёртое тело Лёвы Одоевцева в романе, которое автор волен умертвить и воскресить, и здесь же он на страницах

[1] *Битов А.* Первая книга автора (Аптекарский проспект, 6). СПб., 1996. С. 18.

[2] *Битов А.* Империя в четырёх измерениях. Т. I. С. 142–144.

это решает, — тоже кукла в его руках. Но это теперь в самом деле нравственная проблема другого уровня. Вместе с героем вырос и сам вопрос.

Вопрос в литературе существовал всегда, и большая литература тогда и была большой, когда решала его безошибочно — не только с Анной Карениной, заслужившей, скажем жестоко, смерть под колёсами, или князем Андреем, исчерпавшим свою жизнь в романе («он слишком хорош, он не может, не может жить», — решает Наташа), но и с Петей Ростовым, не исчерпавшим и не заслужившим. *Друзья мои, вам жаль поэта...* Вяземский заметил на эту строчку автору, что «вовсе не жаль», потому что автор сам его вывел насмешливо — «романтической карикатурой» — и Пушкин смеялся, будто бы соглашаясь[1]. Однако поставил эту смерть в центр романа, обусловив ею судьбы оставшихся жить героев и усилив её, *размножив* в тексте, где младой певец умирает ещё прежде смерти, и также от руки Онегина (от его ножа), в сне Татьяны, и дважды совсем по-разному в двух разноречащих гипотетических вариантах, пошлом и героическом, несостоявшейся жизни. «Ленский как бы убит один раз предварительно, другой по-настоящему и ещё раз умирает посмертно»[2]. Кажется, должен быть интересен такой анализ и Битову-пушкинисту, и Битову-романисту, размышляющему в «Ахиллесе и черепахе» об «авторском произволе над распростёртым, бездыханным телом» героя.

Пушкинский произвол над подобным телом оказался весьма убедителен как поэтическое решение, что особенно обнаружилось при скорой гибели самого поэта-автора, когда следующий поэт отпел его как Пушкин поэта-Ленского — *Как тот певец, неведомый, но милый...* Столь убедительной смерти героя нашему современному автору лишь позавидовать. *Смерть — целое число*! — как сказано в одном из стихотворений Андрея Битова, а по части целых чисел в дробном мире автора недостача.

У автора Битова есть размышление о великой традиции изничтожения литературных героев в прежней литературе и о кризисе этой традиции у писателя наших дней[3]. Герой романа «Пушкинский дом» не заслуживает убедительной смерти, вместо

---

[1] *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 287, 428.

[2] *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 56.

[3] *Битов А.* Статьи из романа. С. 172.

неё он заслуживает рефлексии автора над проблемой как над его, героя, распростёртым телом (вот где автор его «распинал»). *Я не умер, я не умер, я не умер — вот мотив! Неужели это в сумме означает, что я жив*? — это тоже из стихов (на смерть Высоцкого!). Герой заслуживает иного проявления авторского произвола и авторской власти — нравственной пытки под взглядом автора и читателя. Таково ведь отличие литературы от жизни, по Битову, что с героя у автора спроса больше, «чем с себя в снисходительной практике жизни», и куда комфортабельнее читателю вместе с автором «в тёмном зале, чем ему, залитому на своей площадочке светом совести у всех на виду».

Таково для автора-теоретика Битова нравственное превосходство литературы с её большей «порядочностью» — так способен он выразиться — над «беспринципностью и халтурностью жизни».

В тёмном зале и *светом совести*... Со времён «Пенелопы» мы помним эти битовские нравственно-световые эффекты: «и вот ему оторвали корешок, и вот он стоит в фойе рядом с девушкой, ярко освещённый и у всех на виду» — мотив получает развитие вплоть до последней сцены, где он скрывается в темноте подъезда и видит её в рамке двери на залитом солнцем Невском, а она глядит на него через эту границу света и тени и всё понимает. Этому «на свету» соответствует кошмарно-сновидческий вариант ситуации — «без штанов»: «Встаёшь, к примеру, чтобы выйти из автобуса, а оказывается, что ты без штанов. В ватнике, к примеру, а без штанов».

Встаёшь, чтобы выйти... Это тоже повторяющийся мотив-архетип — у Битова есть организующие его мифологический мир архетипы, основные состояния человека, заслуживающие такого названия, — прохождение между рядов одного среди всех в их ряду, но это может быть и в автобусе без штанов, и иной, героический случай — после того как *всё сказал*: «И вот я кончил, я иду в узком проходе между скамьями, и кругом такое молчание, напряжение и дыхание, словно там не выход, куда я иду, а могила, обрыв, небытиё. Я иду и просыпаюсь с каждым шагом»[1]. Тоже сновидческий вариант, но у деда в его 21-м году — мы уже вспоминали — это, видимо, был не сон: «И все молчали. Ах, как долго и стремительно шёл я к выходу в этом молчании!» Это тоже ведь — человек на свету. Архетип двулико-един: позор и подвиг сходятся в образе испытания, которое дед проходил в ре-

[1] *Битов А.* Империя в четырёх измерениях. Т. I. С. 130.

альности в том 21-м, а его современный потомок — в мечте и в ночном кошмаре (или в реальности как в ночном кошмаре).

Ситуация власти автора над героем занимает писателя Битова чрезвычайно, и в литературном мире его она развёрнута с юмором и вполне всерьёз. Она так его занимает, что объявленная и ненаписанная им повесть должна была называться «Общество охраны героев» (от авторов) — эту повесть на протяжении многих лет анонсировал «Новый мир», но так она и не появилась, а рождена была идея такого общества («в какой-нибудь прекрасной стране, ещё более прекрасной, чем Англия») ещё в романе. Смерть героя от автора — крайний случай проблемы, но и моральная вивисекция автора над героем тоже относится к ней. Это дело авторской совести в большей мере, чем в отношениях с живыми людьми, — решает автор, таков этический статус его авторской власти. Центральный пункт её проверки, проверка литературного авторства как обоснованной и оправданной, как бы законной власти. Или же — узурпации власти.

Так что такое вот философское недоумение автора маячило за концовкой раннего рассказа, которую так тогда автор переживал. Те первые вещи давали картину бессвязной жизни и бессвязной также в этой концовке смерти. Десятилетие с лишним спустя на глазах улетающего Монахова — бессвязная тоже случайная смерть. Но — «Нелеп был случай — но не смерть». Тоже бессвязная смерть, но в связном контексте существования улетающего Монахова, минутами переживающего свою жизнь без любви (не люблю ни её, другую, близкую в эту минуту, ни жену, далёкую, ни себя), как прижизненный ад, а любовь, какая была и прошла, а он не умер, как пережитую благополучно более или менее смерть при жизни. «Вот тогда я и умер, когда не умер, — спокойно успел подумать он».

В те же годы мы романтически волновались, слушая: *...И заслушаюсь я и умру от любви и печали, А иначе зачем на земле этой вечной живу...* Вертер-шестидесятник в голосе Окуджавы, но и путь улетающего Монахова начинался на полюсе «почти Вертера», неуклонно склоняясь затем на полюс «почти Самгина»[1]. С сентиментальным романтизмом шестидесятничества Андрей Битов расходился-расставался — исторически, можно сказать, расставался — в лице своего героя. Но в диагнозе сохранялся и вертеровский мотив-критерий: герой и умер тогда, когда не умер от любви и печали.

---

[1] Эволюция битовского героя в описании критика: «от почти Вертера до почти Самгина» (*Роднянская И.* Т. 1. С. 547).

Свою формулу нравственной ответственности за смерть героя автор Битов нашёл на собственном писательском пути. В рассказе 59-го года он за кукольную смерть в концовке как бы не отвечал. В «Улетающем Монахове» за случайную смерть неизвестного персонажа под крылом самолёта должен ответить. «Нелеп был случай, но — не смерть». Неизвестный солдат под крылом напомнил герою соперника-мальчика, Лёнечку, который любит, как он не может. «Случай в образе Лёнечки» («Сразу оговоримся: это был не Лёнечка») выбежал перед ним как жертва, которую смерть взяла взамен него, не умершего от любви и печали. Было уже в большой поэзии — *Несчастной жертвой Ленский пал*. Тоже было жертвоприношение в центре романа (мысль В. С. Непомнящего), означившее расставание автора с частью собственной души, с «поэтическими» её «предрассудками», как прозаически комментировал их поэт. И тоже было жертвоприношение поэтического в этом смысле персонажа взамен проблемного героя.

Смерть случайного персонажа *вместо него*, настоящего героя, какой он ни есть, даёт переживание-шанс и завершающий поэтический образ: «Смерть, которую Монахов так в упор, так сразу, так хорошо забыл, смерть в образе солдата упала, как звезда за окном, отдав Монахову последнюю каплю жизни, которой ему недоставало ... И в тот же миг вечная частица смерти прошла сквозь Монахова...» Обещающий финал, оставляющий будто его, как Раскольникова, на пороге чего-то нового .

Обещание было иллюзией, как следующее звено сюжета — «Вкус» — подтверждает. *Вкус* остаётся единственным живым чувством героя, но это не вкус жизни, в нём смешиваются электролит, который он лизал, чтобы завести машину, «вкус Светочки», случайной последней связи, и лоб покойной, к которому по обязанности он прикоснулся. Вот такой вкусовой состав как итог сюжета автор нам предлагает, но вкус смерти в этом составе сильнее всего, и он сюжет и весь монаховский цикл закрывает. И в описании советского кладбища-пустыря как земного ада автор героя до себя поднимает: «Спокойная, здоровая, живая ненависть кипела в душе Монахова».

Вечная частица смерти прошла сквозь битовский мир, сквозь мир автора в иной силе и больше, чем сквозь душу героя. Авторский избыток, тот самый, здесь налицо. В смертном тексте Битова частица эта прошла — потому что есть у него и такой в его большом тексте.

Последний путь души — эпилог сюжета, «Лестница», стихотворный «шестой рассказ». Рассказ уже не о герое, улетавший Монахов здесь улетел, и автор в последнем итоге сюжета снимает со сцены героя и ставит душу свою героем. Вновь здесь у Битова картина сновидческая, и она же посмертная: сон художника о посмертном пути своей души. Сон стихотворный, т. е. авторский лично прямо. *Протоптал дорогу к Богу...* — путь пожизненно оглашенного. Восхождение по посмертным ступеням и картина *мытарств*. На посмертном пути души мытарства это таможня, взыскание: *здесь лишь яма долговая — и плати*! Старый поэт Державин был уверен в беспрепятственности пути души поэта: *В двояком образе нетленный, Не задержусь в вратах мытарств, Над завистью превознесенный, Оставлю под собой блеск царств.* Вот бы поэту наших дней хоть часть такой старинной уверенности — но не дано, он задержался в вратах мытарств, он устал, слишком круты ступени. Две поэтические параллели вспоминаются к битовскому видению. Одна — к загробному свиданию с родными тенями (с ними он и ведёт диалог) — из Олега Чухонцева:

А рядом шум, и гости за столом.
И подошёл отец, сказал: — Пойдём.
Сюда, куда пришёл, не опоздаешь.
Здесь все свои. — И место указал.
— Но ты же умер! — я ему сказал.
А он: — Не говори, чего не знаешь.

Другая — параллель прямая, «Римский дневник» Вячеслава Иванова, 1944:

Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?

Аль жутко? А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в тёмной зале
Загробный кинематограф.

В тёмной зале... Битов это будет прямо цитировать как один из своих архетипов — цитировать, не зная о том. Вспомним: автору и читателю куда комфортабельнее как зрителям в тёмном зале, чем герою на экране, залитому светом совести у всех на ви-

ду. З*агробный кинематограф* в стихотворной «Лестнице» уже не о герое — о самом себе. В тёмном зале он видит теперь на экране себя. Словно бы эпилог к ещё не завершённому творчеству.

Вечная частица смерти прошла сквозь битовский текст, и приходит на память ещё одна, с биографической (петербургской топографической) личной поправкой, параллель поэтическая — как отсылка к родине души автора.

На Аптекарский остров...

2007

Москва, 16 мая 2007 года

*Церемония вручения Литературной премии
Александра Солженицына 2007 года
и приём по этому случаю состоялись
16 мая в московском Доме Русского Зарубежья.*

*Слово от имени Жюри,
присудившего данную Премию
Сергею Бочарову,
произнесли
Валентин Семёнович Непомнящий
и
Людмила Ивановна Сараскина.*

*С ответным литературным словом на церемонии
выступил
Сергей Георгиевич Бочаров.*

Валентин Непомнящий

Похвала филологии



ывают странные сближения» — это крылатое бездонное слово Пушкина приходит на ум в связи с нынешним, десятым по счёту годов, решением Жюри Литературной премии Александра Солженицына. Случайно срифмовавшееся с выбором, в 1998 году, первого лауреата, филолога Владимира Топорова, беспрецедентно сдвоившее Премию ради заслуг двух выдающихся филологов, это решение выпало как надиктованный временем жребий, в котором непредвиденно проявился и символ, и вызов. Вызов нынешнему дню, когда идеология рыночной прагматики стремится лишить науку, в том числе фундаментальную, её суверенитета, а народное образование избавить от издавна чтимых в России требований широты, основательности и научения человеческим ценностям, когда традиционно высокое у нас понимание культуры и ее миссии подвергается вытеснению со стороны сил, для которых культура не более чем род товара, а слово, искони облечённое на Руси высокой властью, ничего не значит. В этих условиях символичным выглядит то, что в характеристиках, данных нашим Жюри научным подвигам обоих лауреатов, оказалось общим определяющее и осеняющее понятие слова.

«Слово о полку Игореве» — не поздняя подделка, оно создано в XII веке, теперь это доказано. Поздравляю Андрея Зализняка (моего, с гордостью объявляю, сокурсника по филфаку МГУ): его труд научно удостоверяет истинность того, что было для нас предметом веры, подлинность *начала,* от которого мы привыкли вести родословную великой русской литературы. Литературы, изучение которой есть, в сущности, главный из способов нашего национального самопознания: ведь здесь мы имеем дело со словом, а оно было и есть в начале всего.

Если подходить к литературоведению с этой стороны, рассматривая русскую филологию как национальную философию

слова, а значит, в известном смысле, и бытия, то в наши дни безусловно сомасштабным такому пониманию является творчество Сергея Бочарова. Не сумею обозреть то, что сам учёный называет «линией тезисов», его основные идеи и концепции: творчество Бочарова как мыслительное целое на «тезисы», «идеи» и проч. не разымается. Оно есть, по существу, одна большая идея, которая стремится объять словесную вселенную, включающую многие миры — от Пушкина, Гоголя, Баратынского, Тютчева до Достоевского, Константина Леонтьева, Фета, Толстого, Чехова, Блока, Платонова и дальше, — в бесчисленных внутренних пересечениях, перекличках, предвосхищениях, припоминаниях и отзвуках; объять феномен русской литературы и прежде всего ядро её, классику XIX века, как одно драматически целостное, живое и длящееся событие, сотворённое словом.

Разумеется, каждый из нас это динамическое целое по-своему чувствует и осмысляет — Бочаров его предъявляет въяве и вживе. Объяснить, как это у него получается, — у меня не получается: надо всё подробно пересказывать. Словно речь идёт о художестве. При том, однако, что никаких специально «художественных» усилий исследователь не предпринимает. Просто его слово, нагруженное громадным знанием литературы самой и литературы о литературе, одушевлённое пронзительной и почти детски непосредственной интуицией, способность как бы осязать слово писателя — и в его неповторимости, и как составляющую одного многомерного пространства русской литературы, — пластика речи, с её интонацией сосредоточенного внутреннего монолога и в то же время интенцией явной обращённости вовне, к собеседнику, с её подчас тяжеловатым и как бы нечаянным изяществом, — всё это будто от природы содержит ген художества и будто само по себе рождает не «дискурс», а прозу, чьё словесное тело — постигающий интеллект. К прозе этой применимо, пожалуй, бочаровское определение «Повестей Белкина»: «единый образ действительности вместе со всеми стадиями рассказа о ней» — в данном случае действительности словесной, «подробности» которой, и «рассказа о ней», бывают — как у него же говорится о Достоевском — «тем более выразительными и, так сказать, идейными, чем они мельче». Есть у Бочарова уподобление русской литературы ткани, сотканной разными мастерами, и вот ему необходимо ухватить, ощупать каждую из нитей, чтобы создать достоверную картину целого. Он вглядывается (вслушивается) в тот или иной фрагмент этого

целого—в произведение, образ, идею, строку, словесный оборот, а то и в отдельное слово, — идёт, так сказать, путём зерна, из глубин тончайших словесно-стилистических материй; там — говоря совсем современно, на «нано»-уровнях — в деталях и оттенках, в их отношениях и движениях (так и хочется сказать — поступках) он созерцает систему художественных идей большой русской литературы, её глубинную, ментальную историю. Она открывается как сплошной, сплошь структурированный, таинственно упорядоченный процесс — упорядоченный в каждом из моментов столь неприкосновенно, что — роняет где-то исследователь — «ничего уже не поделать»; она открывается как некоторый огромный, непрерывно становящийся «беловик», столь же таинственно, и как бы поверх субъективных воль отдельных творцов, целеустремлённый сквозь нагромождения разнообразных возможностей и черновых вариантов человеческого бытия.

Ещё он напоминает естествоиспытателя, скажем биолога, изучающего в свой микроскоп строение и функционирование организма, — не пользуясь скальпелем, не трогая тайну, оставляя живое живым. Этому подчинено всё в его подходе (который я назвал бы отчасти натурфилософским); и отсюда, кажется, его неприязнь к статичной определённости решений. Особенно внефилологического, по его мнению (например мировоззренческого или морального), характера, уклонение от оценки спорящих позиций, настойчивая антиномичность в отношении «последних вопросов» — прекрасных и влекущих для него как раз неразрешимостью.

Признаться, всем этим: вызывающей неокончательностью, свободной от выбора объективностью, неуклонностью и тугой сосредоточенностью мысли, при стилистике как-то аристократически небрежной, без потакания удобствам читателя (к примеру, в построении иных фраз, энергично-повелительно длинных), «подробностями», вообще манерой — по приводимому где-то выражению Бахтина — «напряжённо замедлить» над словесно-идейной коллизией, замедлить столько, сколько ему, автору, нужно, всем этим он тебя (малодушно ждущего, когда автор «сузит» наконец эту свою широту, выйдя к «выводу» и «решению»), безусловно захватывая, порой способен и замучить; зато в конце концов ты, и не заметив, в какой момент микроскоп обернулся телескопом, оказываешься внутри некой словесно-мыслительной «воздушной громады», подвижной, пульсирующей, с размытыми в бесконечность краями, понуждающей твою

мысль к движению так, как плодородная почва помогает растению тянуться вверх. Таково действие этой поистине «ручной» работы.

Отсюда, вероятно, это лёгкое волнение ума, возникающее подчас при чтении бочаровского текста, — будь то давнишняя, краеугольного значения, статья об «Онегине»; или проникновенный анализ элегии «Безумных дней угасшее веселье»; или вдохновенное узрение «телеологии русской литературы» в её пути от Самсона Вырина через Акакия Акакиевича к Макару Девушкину; или другой путь — от «Недоноска» Баратынского к роману «Идиот»; или захватывающие параболы от пушкинского «праздника жизни» к Ивану Карамазову, от лицейского «сотого мая» к Маяковскому; от Пушкина же к древнему Гераклиту, с одной стороны, к «будущему невразумительному Хайдеггеру» — с другой; или от русской «рыхлой почвы» К. Леонтьева к «Котловану» Платонова; или за душу цепляющее эссе о «ни на что не похожем Карамзине» Петрушевской; или, наконец, из совсем недавних, статья о «Пиковой даме».

В последней Бочарову, обычно обращённому, фигурально говоря, к «звёздному небу над нами», случается выйти ко второму члену Кантовой диады, «нравственному закону внутри нас». Здесь микроскоп, он же телескоп, показывает исследователю, как проблема нравственного выбора может входить в саму «биологию» художественного текста, в состав его структурообразующих сил и, значит, подлежать непременному у Бочарова пристально филологическому рассмотрению — каковое и совершено в статье наглядно и блистательно; и заканчивается эта работа не очень ожиданными в его устах — и с сильнейшим напором поданными — ахматовскими словами о «грозных вопросах морали». Этот выглядящий непривычным для манеры Бочарова шаг рождён, бесспорно, самим методом, с его устремлённостью к «звёздному небу», «из глубин», из недр тех самых «подробностей», которые, очевидно, одной породы с неким глубоко залегающим центром исследуемой словесной вселенной. У Бочарова это своего рода «разлетающаяся вселенная», но разлетающаяся — как бы сказать — не центробежно, а центростремительно. Оправдывая диковатость парадокса, сошлюсь на более давний и авторитетный — Николая Кузанского: Бог — это сфера, центр которой везде, а поверхность— нигде. Что-то тут, убеждён, имеет отношение к «натурфилософии слова» Сергея Бочарова, к его методу и к поэтике его научной прозы.

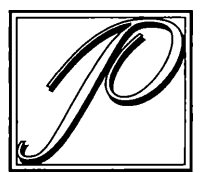
«Проблема поэтики уводит филолога к тайне истории», — говорит он по поводу пушкинских слов о «странных сближениях». Идя вслед этой масштабной мысли, думаю, что филологические проблемы в бочаровском рассмотрении могут в конечном счёте «увести» (тех, кто имеет уши слышать) к трепету перед феноменом Бытия, его тайной, красотой и устроенностью, перед поэтикой Творения — которого в своём роде моделью и оттиском выглядит у Бочарова русская литература как космос и как процесс.

Филология Сергея Бочарова — то, чему, наверное, нельзя научиться; но разве высший смысл художества, даже и научного, — в том, чтобы научить такому же художеству? Есть смыслы поважнее. *Фило-логия,* она же — «любовь к слову». Есть — в глубине своей, в существе, в замысле — любовь к Логосу, постижение через слово Премудрости творения. На этом уместно настаивать в нашу самоуверенно-горизонтальную эпоху, когда, по выражению покойного коллеги Е. Лебедева, сознание гуманитариев перестаёт быть гуманитарным. Филология, представляемая Бочаровым, противостоит сегодня гуманитарии голого рацио, «технологической» гуманитарии «бабы Яги, которая не худо чует человечий дух, но с тем, чтобы его истребить», — это я цитирую мудрую, полную взыскательного восхищения статью о Бочарове Ирины Роднянской, которую хотя бы отчасти пересказать здесь было моим сильным искушением. Я понимаю финал этой статьи, где автор высказывается в том смысле, что муза Бочарова проживает на «острове блаженных», не обращая внимания на обстающие «сей заповедник» «волны и вихри постцивилизации» (скорее, сказал бы я, посткультуры), — очень даже понимаю; но хотел бы добавить: Сергей Бочаров и немногие другие «блаженные» делают, пусть и в «заповеднике», дело — говоря словами его любимого К. Леонтьева — «охранения» того, «что ещё не совсем погибло». Не без таких атлантов ещё держатся над всё более плоским миром технологической цивилизации своды неба человеческой культуры.

Людмила Сараскина

Литература как цель

Уважаемые гости, дорогие друзья!

ешение о присуждении Сергею Георгиевичу Бочарову и Андрею Анатольевичу Зализняку Литературной премии Александра Солженицына было принято нашим Жюри единогласно. Между собой мы действительно называли премию этого года «торжеством высокой филологии». Солидарным общим участием всех членов Жюри были выработаны и обе формулы награждения. Вслед за моим коллегой Валентином Семёновичем Непомнящим я попытаюсь акцентировать некоторые аргументы Жюри относительно первого лауреата.

Работам Бочарова присуща та черта, которую сам Сергей Георгиевич вменяет в обязанность филологическому исследованию, — оно должно быть «продолжением самой литературы, необходимым ей для самопонимания». Бочаров убеждён, что литературоведение — тоже литература и филолог — тоже писатель: он не только имеет дело со словом другого писателя, он и сам работает с собственным словом, без чего ему не откроется то, что он исследует.

Филология, как он убеждён, доказательна лишь в той степени, в какой она сама является искусством. Но она ещё и «служба понимания», по слову Аверинцева, дело, в котором заинтересована в первую очередь сама литература, чтобы быть понятой и прочитанной. Работы Бочарова — это сложное, многоплановое повествование с разнообразными филологическими сюжетами. Каждый сюжет, в свою очередь, — целое направление, по которому двигались русская литература и русская мысль.

Однако Бочаров-филолог — не только писатель, не только коллекционер сюжетов. Он один из самых глубоких искателей смысла своей профессии, отгадчик *её духовной* сущности. Обращаясь к читателям и коллегам, он спрашивает: нуждается ли понятие «филология» в уточняющем определении (политическом, конфессиональном, партийном)? Является ли мировоззренче-

ская позиция или теоретическая установка филолога заведомо выигрышной (или заведомо проигрышной) для понимания художественной картины мира? Может ли филолог, ссылаясь на свою идейную позицию (на свою религиозность или на свою партийность) как на теоретический и в конечном счёте решающий аргумент, возводить её, эту позицию, в концептуальное отличие или даже в концептуальное превосходство? Все помнят, что идеологическое литературоведение советского времени именно так и поступало: оно декларировало своё превосходство в силу незыблемости, как тогда казалось, своего методологического фундамента. Потому оно и относилось к фактам и фигурантам литературы то как к приятным попутчикам, то как к нежелательным, опасным свидетелям. Ныне филологию раскалывают два подхода — отношение к литературе *как к игре* и утилитарное отношение к ней *как к средству*.

Если литература — игра, бессмысленно искать в ней высокое содержание и нравственный потенциал, с неё вообще нет никакого спроса. Если литература — средство, а цель, как нечто более высокое, находится за её пределами, то она всего лишь техническая, служебная, подсобная сфера, которую можно поправлять, направлять, исправлять и можно даже ею руководить. Бочаров показывает, как идеологическая филология с её заданными нормативами неизбежно приходит к требованию *«правильного»* изучения, а также стремится *«поправить»* писателя и его текст.

Но и эти два подхода — не причина, а следствие, утверждает Бочаров. Причина же в самом статусе искусства, в границах его свободы. Если искусство вписано в состав идеологии (устава, катехизиса), отношение к нему будет утилитарно, а внутреннее стремление человека к творчеству — скованно и несвободно. Бочаров, определяя статус искусства как явления свободного и самодержавного, ссылается на классическую формулу С. Н. Булгакова: «Искусство должно быть свободно и от религии (конечно, это не значит, что от Бога), и от этики (хотя и не от Добра)».

О том, что литература не *игра* и не *средство,* не проводник и не посредник, не движение и не путь, а *цель* (в том самом пушкинском смысле слова: «цель поэзии — поэзия»), и говорит Бочаров, противостоя обоим радикальным краям культуры. О причудливых, непредсказуемых, неожиданных порослях Красоты, которые способны пробиться туда, куда не пробиваются слишком явные и прямые поросли Правды и Добра, и так выполнить

работу за всех трёх, прекрасно сказал Солженицын в Нобелевской лекции: «...убедительность истинно художественного произведения совершенно неопровержима и подчиняет себе даже противящееся сердце... произведение же художественное свою проверку несет само в себе...»

Замечу, что Бочаров защищает самоценность искусства, его суверенность, его свободный статус не в момент, когда свободы мало (а значит, защищать её легче), а в момент, когда её, этой свободы, безбрежно много, и мы видим, что именно эта безоглядная свобода, без тормозов и берегов, есть главное испытание для искусства. И всё равно: только понятое в своей *самоценности,* оно проявляется как подлинно творческая, преобразующая сила, способная помочь человеку и миру.

Утверждение свободного статуса искусства, когда в обществе зреет желание приструнить эту свободу, звучит как обращение с проповеднической кафедры, становится общественной деятельностью писателя и филолога, здесь научный пафос Бочарова воплощает его моральный долг как ученого, его *служение* культуре.

Любая идеологическая филология, утверждает Бочаров, перестает быть ПРОБЛЕМНОЙ и становится ТЕНДЕНЦИОЗНОЙ. В интерпретациях тенденциозной (или концептуальной) критики русские классики предстают *беспроблемными* писателями, поэтами и публицистами, целиком вписанными в тот или иной катехизис (или, напротив, вообще лишёнными там прописки). Различие между *проблемным* и *концептуальным,* как показал Бочаров, определяет нерв современной литературной науки, которая, едва преодолев один стереотип идеологической заданности и нормативности, устремилась к другому стандарту «недоверчивого чтения», изглаживая из творчества писателя (которого она комментирует, трактует, интерпретирует) всё проблемное, несогласованное, негармоничное, спорное.

Получается, что такими, какими писатели-классики были на самом деле, они оказываются не нужны *концептуальному* идеологическому литературоведению, как были не нужны они и официальному советскому литературоведению. Тот самый случай — слишком широк русский писатель, и филолог-идеолог его бы с удовольствием сузил — подправил, приладил к норме.

Бочаров провозгласил тезис, необычайно важный для современной филологии и критики: *проблемность абсолютна, концептуальность подозрительна.* Этот тезис соответствует духу рус-

ской литературы, которая вся, целиком, состоит не из ответов и рецептов, правил и инструкций, а из вопросов. Причём не только тех, что потакают злобе дня («Кто виноват?» и «Что делать?»), но и тех, что бьются в беспредельности: «Есть ли Бог?», «Есть ли бессмертие?», «Како веруеши али вовсе не веруеши?» Свободное вопрошание о мире Божьем, универсальном предмете поэзии, в его проблемном, нерешённом, историческом, преходящем состоянии и составляет плоть искусства.

Утверждение *самоценности* литературы и искусства — высший смысл филологической работы Бочарова. Замечу, что точной рифмой к ней давно стали работы В. С. Непомнящего, и тут может состояться весьма плодотворный и необходимый всем нам диалог о свободе искусства и его отношениях с религией, то есть об их свободе друг от друга и об их осознанной потребности друг в друге.

Сергей Бочаров

Слово лауреата

Сегодня я прежде всего хочу помянуть первого заслужившего это отличие девять лет назад, незабвенного Владимира Николаевича Топорова. Литературная премия тогда начала с того, что избрала для своего открытия не литературу, как обычно её понимают, а гуманитарную мысль, И в следующие годы, мне кажется, чувствовалось в решениях особенное внимание или склонение к общегуманитарной и прямо филологической мысли, что заметно отличает Солженицынскую премию от других подобных предприятий в наши дни.

Филология в нашей истории последнего полувека — это сюжет. Как она проходила сквозь нашу советскую и постсоветскую историю и как сюжет пришел к сегодняшнему событию, которое я не могу понимать иначе, как признание филологического дела в той его старинной полноте, обнимающей язык и литературу, в той полноте, какая нынче в основном утрачена, столь авторитетное признание.

Я начинал когда-то, как раз полвека назад, в эпоху, которую можно, пожалуй, назвать антифилологической. Была известная история с физиками и лириками, и поэт тогда формулировал сильно и точно: «...Дело не в сухом расчете, *дело в мировом законе*».

Дело было в мировом законе, и нам, гуманитариям, лирикам в самом широком смысле, словно было определено тем самым законом переживать известный комплекс неполноценности.

А сегодня я открываю телевизор и слышу от другого поэта, уже наших дней, что филология в наши дни важнее даже писательства, и если представить гибель того и другого, то прекращение деятельности филолога было бы катастрофой большей.

Такая мысль экстремальная, и удивительно слышать её от поэта, но это экстремальная мысль сегодняшнего дня. И наверное, это симптом. Значит ли это, что филология нынче в почёте, как физика в те времена? Нет, конечно, но если мы такое слышим, то что-то ведь изменилось, и тоже, может быть, в *мировом законе* был такой поворот интересов.

Но и другое в сегодняшнем дне, как тоже симптом, — унижение бесспорной филологической работы в новых экономических обстоятельствах. Это было недавно у всех на глазах и взволновало необычайно всё наше гуманитарное общество — попытка закрыть получивший всемирное признание энциклопедический словарь «Русские писатели» и вмешательство Александра Исаевича Солженицына, который единственный раз обратился к верховной власти, чтобы спасти прекрасное филологическое дело. И Солженицын в тот критический момент его спас.

Мне вспоминается и другая экстремальная мысль, я запомнил её из тех времен, когда физика была в почёте, а лирика в загоне, и принадлежала мысль эта физику. В 64-м состоялась Нобелевская премия по физике (за лазеры), присуждённая двум советским вместе с одним американским учёным, и в «Литературке» появились статьи лауреатов. Отвечали на вопрос об отношениях науки и религии. Наш академик А. М. Прохоров отмахнулся стандартной фразой об их несовместимости. Но вот ответ американца Чарльза Таунса меня тогда поразил. Таунс сказал, что религия имеет дело с вопросами гораздо более сложными, чем те, с какими имеет дело наука. Так ответил учёный, физик!

Филология не религия, но, прочитавши это тогда, я почувствовал, что такой ответ имеет отношение к нашей ситуации. Филология не религия, но она занимает свойства у своего предмета — искусства, литературного слова, а уж искусство перед наукой в самом деле имеет дело с чем-то иным и, наверное, более сложным. И как-то, видимо, перед наукой оно, искусство, роднится с религией. Старец Зосима у Достоевского так говорил в ответ на религиозные сомнения: «Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно». Но ведь и в споре гуманитарных и точных наук действуют те же аргументы и категории. У Михаила Леоновича Гаспарова есть статья о доказательности, как силе науки, и убедительности, как силе искусства. Сам Гас-

паров, как мы знаем, хотел научной доказательности, но статью он написал о том, что Юрий Тынянов, тоже стремившийся быть рациональным строгим учёным, в работах своих тем не менее «искал убедительности больше, чем доказательности, и работал примерами больше, чем рассуждениями» (Тыняновский сборник. Четвёртые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 15).

Это значит, что строгий ученый Тынянов в своей научной прозе работал как писатель, художник. В *научной прозе* — в формулировках Жюри мне нравятся эти два слова. Филологическая научная проза признаётся литературой. А Гаспаров, исследуя научную прозу коллеги-филолога, делает это в тех же словах, что и старец Зосима.

У филологии слово — общая территория с её предметом, литературой, и в этом её решительное отличие в системе даже гуманитарных наук. Место филолога, литературоведа во всяком случае — между литературой и наукой, и в обе стороны ему приходится оправдываться. Ведь в самом деле нужен ли филолог писателю? В этом нет полной уверенности. Говорил же Бахтин, что художник, автор произведения, не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов.

Наверное, Пушкин не приглашал к своему столу пушкинистов. Но к критике он был очень внимателен и сам вступал на это поприще. А вообще, в истории русской критики лучшими критиками-читателями друг друга были сами творцы — например, идеальным читателем «Повестей Белкина» остаётся до наших дней Лев Толстой. Как Достоевский — лучшим читателем «Пиковой дамы».

Филолог тоже читатель, но странность его положения в том, что такое необязательное и праздное занятие, как чтение, он превращает в профессиональное дело. Он должен считаться учёным, оставаясь читателем, а это не так-то просто — литературоведу остаться читателем, не так-то многим удаётся. Вправе ли он ещё на себя навесить заносчивую амбицию быть и в каком-то роде писателем — ведь это уже испанский король?

Оправдываться перед наукой тем более приходится постоянно. Свою неспособность быть точной наукой филология и не будет оспаривать. Но она живёт во внутреннем сопротивлении этой своей неспособности. В сопротивлении как бы необязательности своих занятий и недостаточной доказательности

своих приёмов филолог хочет быть объективно связан свойствами своего материала, литературного слова, подобно тому, как связан учёный в естественных, так называемых точных науках. И тут филолог испытывает то же, что всякий другой учёный. Мне приходилось часто вспоминать за работой то, что сформулировано в романе «В круге первом» как «правило последних вершков». Правило это в том, что работа не кончена без последних усилий мысли, необходимость которых видит только сам работающий, а посторонний глаз не заметит, без последних вершков доказательности или же убедительности. В романе это правило формулирует для себя герой романа, математик, а вместе с ним его формулирует для себя художник Солженицын, но равным образом это правило и для филолога.

Если вернуться к нашей истории, к этому сюжету — филология сквозь историю, — то надо заметить, что в те 60-е обновлявшаяся лингвистика взяла тогда филологию на буксир и выводила её из несчастного состояния. А затем пришла так называемая эпоха застоя, которая ещё должна быть оценена как глухое и сложное время, но и более углублённое после гражданских и либеральных 60-х время. И вот 70–80-е годы стали временем интенсивной филологической жизни и временем работы нескольких наших великих филологов, имена которых известны всем. Происходило перемещение ценностей в общем сознании, перемещение в сторону интересов гуманитарных, и фигура филолога стала выдвигаться на заметное место в общественной жизни, он стал выходить на положение человека, нужного современности. И тогда прозвучало слово Аверинцева о филологии как службе понимания. Это было, собственно, слово о том, что на более специальном языке называется герменевтикой: понимающее прочтение как главное в нашем деле.

Это слово Анеринцева от повторения сотни раз стало общим местом — а между тем это было сказано широко: служба понимания вообще, а не только литературного текста. Как-то на этом застое как на некотором покое можно было задуматься о более общих вещах, чем литературные тексты. Например, о том, что случилось с нами в XX веке. Когда-то Тютчев в одном письме сказал, что Россия погибнет от бессознательности, и наша история дальше это подтверждала. Но и «умом Россию не понять» тот же Тютчев сказал нам как будто бы навсегда. И что сейчас

происходит, куда она идет, умом понять опять не очень-то получается.

Это было на моих глазах в то советское время — как филологическая работа освобождалась от идеологического давления и стеснения и отвоёвывала себе то право, какое, по Пушкину, принадлежит поэту, который сам избирает предметы для своего вдохновения. Наши сильные филологи сами избирали темы для своего вдохновения, и никто не мог воспрепятствовать Аверинцеву размышлять об Афинах и Иерусалиме как наших двух философских истоках, да и заняться эстетикой Константина Леонтьева, пусть пока с известными ограничениями, но уже в 70-е годы не могли помешать. Не могли, уже не хватало сил помешать, уже не хватало сил исторических: идеология теряла силы по мере того, как расширялось свободное, более или менее, филологическое пространство. Экстерриториальная зона, в которой можно было дышать и думать филологу.

В этом сюжете — филология сквозь нашу историю — филология проходила не просто как профессия, специальность, наука, но как гуманитарная сила, какая не только зависела от тесноты исторических обстоятельств, но и участвовала в истории и меняла её.

Позвольте кончить старинным красивым словом: — «На все равно распространяется наблюдение истинного филолога». Это было сказано Дмитрием Веневитиновым, а сто лет спустя повторено истинным филологом Григорием Осиповичем Винокуром в его классической книжке 1927 года «Биография и культура». В ней Винокур говорил о филологии не как об отдельной науке, а как об энциклопедии наук, дающей так или иначе ключ к безбрежному миру человеческих текстов, самых разных. Литературных текстов не только по части изящной словесности, но и по части того, как умом Россию понять, или — совсем особенный случай — филологическим анализом с помощью гоголевских «Записок сумасшедшего» проверить новую математически-историческую утопию или антиутопию под названием «новая хронология» (см.: *Зализняк А.А.* Лингвистика по А.Т.Фоменко // История и антиистория. М., 2000. С. 38). Именно так — *на всё* распространяется наблюдение истинного филолога.

Я благодарю Александра Исаевича Солженицына и Жюри его премии за великую честь. Я переживаю её с благодарностью

и смущением. Спасибо и выступавшим здесь, на этом собрании, потрудившимся над моей работой и нашедшим о ней такие слова, какие мне открывают немалое на размышление и, надеюсь, на будущее. В том, что я слышал сегодня, я расслышал и проблемные, и полемические акценты, за что спасибо особенное.

ОБ АВТОРЕ

Сергей Георгиевич Бочаров родился 10 мая 1929 г. в Москве в семье учителей-словесников, как их тогда называли, т.е. преподавателей литературы в школе. В войну был в г. Алатырь на Суре, в августе 1943 г. вернулся в Москву, где в 1947 г. закончил школу. В филологическую и литературную жизнь его направила Нина Петровна Унанянц, преподававшая в школе литературу, первый его дорогой учитель. Годы студенчества на филологическом факультете Московского университета пали на послевоенное сталинское восьмилетие: 1947–1952. Первым выступлением в печати в 1954 г. стало, вместе с друзьями, письмо в защиту статьи В. Померанцева, открывшей в последнем номере «Нового мира» за 1953 эпоху оттепели.

С 1956 г. — научный сотрудник отдела теории Института мировой литературы, где участвует в создании трехтомной «Теории литературы», имевшей некоторое значение в обновлении филологической жизни. Летом 1961 г. вместе с В. В. Кожиновым и Г. Д. Гачевым посещает М. М. Бахтина в Саранске, после чего вплоть до смерти мыслителя в 1975 г. помогает ему в его новой жизни, открывшейся той поездкой. В настоящее время — главный редактор научного собрания сочинений М. М. Бахтина (вышло из печати четыре тома).

Первая книга — «Роман Л. Толстого "Война и мир"» — в «Массовой историко-литературной библиотеке» изд-ва «Художественная литература», 1963, впоследствии было еще 4 издания. Следующие книги — «Поэтика Пушкина. Очерки», 1974, «О художественных мирах», 1985, «Сюжеты русской литературы», 1999, «Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества» (совместно с И. З. Сурат), 2002, «Филологические сюжеты», 2007.

СОДЕРЖАНИЕ

НАШ КЛАССИЧЕСКИЙ ВЕК

О КОНСТАНТИНЕ ЛЕОНТЬЕВЕ

ИЗ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

МОСКВА, 16 мая 2007 года

Бочаров, Сергей Георгиевич.

Б86 Вещество существования: филол. этюды / Сергей Бочаров. — Москва: Русскiй Мiръ: Жизнь и мысль, 2014. — 464 с. — (Серия «Литературная премия Александра Солженицына»). — ISBN 978-5-8455-0183-7.

Агентство CIP РГБ

Книга выдающегося филолога Сергея Георгиевича Бочарова «Вещество существования» имеет подзаголовок — филологические этюды. Как считает автор: у филологии слово — общая территория с её предметом, литературой, и в этом её решительное отличие в системе даже гуманитарных наук. Очень точно сформулировано в решении Жюри, что премия присуждена «...за отстаивание в научной прозе понимания слова как ключевой человеческой ценности». О значимости работ С.Г. Бочарова сказал на вручении премии В.С. Непомнящий: «Творчество Бочарова... по существу, одна большая идея, которая стремится объять словесную вселенную, включающую многие миры — от Пушкина, Гоголя, Баратынского, Тютчева до Достоевского, Константина Леонтьева, Фета, Толстого, Чехова, Блока, Платонова и дальше, — в бесчисленных внутренних пересечениях, перекличках, предвосхищениях, припоминаниях и отзвуках; объять феномен русской литературы и прежде всего ядро её, классику XIX века, как одно драматически целостное, живое и длящееся событие, сотворённое словом».

УДК 82.09(081)
ББК 83.3(0)я44

Литературная премия Александра Солженицына

Сергей Георгиевич Бочаров

ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ

Филологические этюды

Руководитель проекта *В. Е. Волков*
Главный редактор *А. Т. Волобуев*
Редактор *А. В. Ткачёв*
Художник *В. В. Покатов*
Технический редактор *И. Л. Маринич*
Корректор *Л. М. Логунова*
Верстка *Т. Е. Постникова, А. Г. Костюнин*
Набор *Е. Ю. Чугина*

Сдано в набор 12.08.2014. Подписано в печать 08.12.2014.
Формат 60×90 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 29.
Тираж 2000 экз. Заказ № 7920.

ЛР № 071422 от 07.04.1997.
Издательство «Русскій Міръ»
125252, Москва, ул. Зорге, 9А, стр. 2
e-mail: russkij-mir@narod.ru
www.vk.com/russmir
ЛР № 071891 от 08.06.1999.
ИПЦ «Жизнь и мысль»

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93
www.oaompk.ru, www.оаомпк.рф тел.: (495) 745-84-28, (49638) 20-685

ISBN 978-5-8455-0183-7





В серии
«Литературная премия Александра Солженицына»,
выпускаемой издательством «Русскiй Мiръ»,
вышли в свет следующие книги:

Константин Воробьев ЭТО МЫ, ГОСПОДИ!..
Евгений Носов ПАМЯТНАЯ МЕДАЛЬ
Александр Панарин РЕВАНШ ИСТОРИИ
Инна Лиснянская ШКАТУЛКА
Ольга Седакова МУЗЫКА
Юрий Кублановский НА ОБРАТНОМ ПУТИ
Владимир Топоров
«БЕДНАЯ ЛИЗА» КАРАМЗИНА
Леонид Бородин ТРЕТЬЯ ПРАВДА
Валентин Распутин В ПОИСКАХ БЕРЕГА
Игорь Золотусский
ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: СМЕНА ВЕХ
Андрей Зализняк
ИЗ ЗАМЕТОК О ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ЛИНГВИСТИКЕ
Борис Екимов ПРИВЕТ ИЗДАЛЁКА
Алексей Варламов РОЖДЕНИЕ
Валентин Янин
ОЧЕРКИ ИСТОРИИ СРЕДНЕВЕКОВОГО НОВГОРОДА
Елена Чуковская
«ЧУКОККАЛА» И ОКОЛО

Литературная премия Александра Солженицына учреждена Русским Общественным Фондом и вручается ежегодно с 1998 года. Ею награждаются писатели, живущие в России и пишущие на русском языке, чье творчество обладает высокими художественными достоинствами, способствует самопознанию России, вносит значительный вклад в сохранение и бережное развитие традиций отечественной литературы. Кроме того, с 2002 года Премия присуждается за труды по русской истории, русской государственности, философской и общественной мысли, а также за значимые действующие культурные проекты.

В книгах серии «Литературная премия Александра Солженицына», выпускаемой издательством «Русскій Міръ», публикуются избранные сочинения лауреатов этой Премии.